



FICHA TÉCNICA

TÍTULO

FORMA BREVE 19

A fúria de Aquiles: as faces da guerra

PERIODICIDADE

Anual

EDITOR-CHEFE

António Manuel Ferreira (antonio@ua.pt)

EDITORES ASSOCIADOS

Carlos Morais, Maria Fernanda Brasete, Rosa Lília Coimbra

COORDENAÇÃO DESTE NÚMERO

António Manuel Ferreira, Ana Maria Ramalheira, Carlos Morais,
João de Mancelos, Maria Fernanda Brasete, Rosa Lília Coimbra

CAPA

Baseada num cartaz de Sofia Almeida

PAGINAÇÃO

Carlos Gonçalves

EDIÇÃO

UA Editora

Universidade de Aveiro

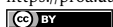
2023

ISSN – 1645-927X

e-ISSN – 2183-4709

URL

<https://proa.ua.pt/index.php/formabreve>



Licença Creative Commons: Atribuição 4.0 Internacional

© Os direitos permanecem com os autores

CORRESPONDÊNCIA

Forma Breve – Departamento de Línguas e Culturas

Universidade de Aveiro

3810-193 Aveiro

Portugal

A revista encontra-se agregada no RCAAP (Repositório Científico em Acesso Aberto em Portugal) e no Open Aire, registada no Sherpa Romeo e indexada em Capes/Qualis (em categoria B2) e DOAJ. Está prevista ainda a sua submissão para indexação na base SCOPUS.



dlc
universidade de aveiro
centro de linguas, literaturas e culturas



dlc
universidade de aveiro
departamento de linguas e culturas



Fundação para a Ciência e a Tecnologia
agência nacional de investigação científica

Esta publicação é financiada por fundos nacionais, através da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDB/04013/2020.

FORMA



A fúria de Aquiles:
as faces da guerra

2023



ÍNDICE

A fúria de Aquiles: as faces da guerra

Las iras de Aquiles 11
Francesco De Martino

Aquiles: figuração da desmesura 25
Ana Paula Pinto

De lutas e lutos, de cóleras e vinganças: Meleagro na poesia grega arcaica 45
Giuliana Ragusa

Somatizações de Aquiles: *Aisthetikai* da fúria nos vasos gregos (séculos VI-V a. C.) 61
Ana Rita Figueira

Murder and Madness: War Trauma, Revenge, and Academic Discomfort with Euripides' *Hecuba* and *Star Wars: Rebels* 81
Jose L Garcia

Lisístrata ou *de cando as mulleres reviraron, un híbrido aristofánico* contra la guerra 97
Iria Pedreira Sanjurjo

Aquiles, Cáriton de Afrodísias e uns versos de Homero citados por Platão	113
Adriane da Silva Duarte	
Do ideal heróico ao ideal burguês: Jasão, o herói banalizado	123
Marília Pulquério Futre-Pinheiro	
Por uma mulher. Receção de um tópico homérico nos <i>Atos de Paulo e Tecla</i>	141
Carlos Pereira	
A figura do herói guerreiro na declamação grega da antiguidade tardia	155
Vanessa Fernandes, Fotini Hadjittofi	
A fúria de Aquiles: A tradição e relevância na literatura latina da Antiguidade Tardia	173
William J. Dominik	
A cólera de Aquiles e a Guerra de Tróia na literatura bizantina: da épica e da historiografia do século XII ao romance dos séculos XIV e XV	189
Rui Carlos Fonseca	
O modelo épico da guerra e o novo modo épico camoniano	207
Maria Mafalda Viana	
Cavalos, aves, cães, leões: Animais e animalização dos humanos n'Os <i>Lusíadas</i>	217
Virgínia Boechat	
Figuras homéricas na literatura da Restauração	231
André Simões	
Aquiles e Políxena em <i>As Troianas</i> , de Hélia Correia e Jaime Rocha: <i>time</i> e <i>kleos</i> no masculino e no feminino*	237
Maria José Ferreira Lopes	
Evocações de Aquiles na poesia portuguesa contemporânea	257
Susana Marques	
Formas e genealogias do mal em H.G. Cancela – ou a negação da felicidade humana	271
José Cândido de Oliveira Martins	

“Por uma túnica vazia de Helena” - <i>eros e eris</i> , de Troia à província mineira	287
Maria Cecília de Miranda Nogueira Coelho	
“O espaço agredido”: algumas imagens bélicas em José Luandino Vieira	311
Maria do Carmo Cardoso Mendes	
What Leonor López Left Unsaid	319
Marina S. Brownlee	
Dionisio Ridruejo. Un poeta fascista en la guerra de España	327
José Luis de Micheo Izquierdo	
Aquiles, un personaje actualizado en dos obras del exilio español de 1939: <i>Héctor y Aquiles</i> , de José Ramón Enríquez y <i>La hija de Dios</i> , de José Bergamín	343
María Teresa Santa María Fernández	
Excluída y traicionada: una Medea víctima de la Guerra Civil española	355
M ^a Teresa Amado Rodríguez	
“Tróia com bilhete de volta”: <i>O Pintor de Batalhas</i> de Arturo Perez-Reverte	369
Marta Isabel de Oliveira Várzeas	
“Our own Correspondent from Greece”; Covering Diplomatic War and Conflict in Early-Victorian Britain (1835–1857)	377
Pandeleimon Hionidis	
Los <i>Fuegos de Aquiles</i> y Marguerite Yourcenar	393
Ramiro González Delgado	
O rigor geométrico da épica: “ <i>L’Iliade</i> ou le poème de la force”, de Simone Weil	405
Antonio Alías	
Longe da pegada de Aquiles	419
Bruno Henriques	
Super-Homem: Do herói mítico ao guerreiro moderno	427
João de Mancelos	

Mutantes, máquinas e monstros: rostos da guerra na ficção científica cinematográfica	435
Luís Nogueira	
La Historia suspendida en los discursos de <i>Lions for lambs</i> de Robert Redford	453
Ignacio Roldán Martínez	
Música e Conflito: A Superação do Trauma através da obra de Arte em Cândido Lima e Iannis Xenakis	463
Helena Maria da Silva Santana, Maria do Rosário da Silva Santana	
“Guerra” e linguagem jornalística: metaforicidade e objetividade	479
José Teixeira	
Retrato de um presidente em guerra nos títulos dos jornais	497
Sara Pita	
Aquiles nos discursos de escola	517
Rui Miguel Duarte	

A fúria de Aquiles: as faces da guerra

Las iras de Aquiles

Las iras de Aquiles

Francesco De Martino

Università di Foggia

francesco.demartino@unifg.it

ORCID: 0000-0002-1667-7003

Palavras-chave: Aquiles, Homero, emociones, ira, paz, *otium*.

Keywords: Achilles, Homer, emotions, anger, peace, *otium*.

Introducción

Iras illustres. “Récits d’illustres colères”. Nada más que esto son la mitología y la literatura greco-latina para Janine Fillion-Lahille¹. La primacía de las emociones y entre ellas de la ira en la antigua Grecia está bajo los ojos de todos. Como demuestra un congreso reciente organizado por Mattia De Poli (Padua, 12-14 de octubre de 2020: *Teatro delle emozioni: ira*²), el teatro era de emociones y a menudo representaba iras famosas y enfadadas y enfadados famosos, como Medea, Heracles, Áyax, Edipo (S., *EC* 1328 μήνιν βαρεῖαν, cfr. A.R. 4.1204-125 βαρεῖαι [...] μήνιες), Atridas etc.³ y, en la comedia, por ejemplo, Lisístrata enfadada (Ar., *Lys.* 7 μὴ σκυθρόπαζ’, 9 κάομαι τὴν καρδίαν), etc. También la lírica era de emociones, como muestra un mes después otro congreso en la Université Clermont Auvergne organizado por Hélène Vial (*Genres et Formes poétiques de*

¹ Fillion-Lahille, 1984, p. 7: “la mythologie et la littérature gréco-latines ne sont le plus souvent que récits d’illustres colères”. Cfr. Dal Chele, 2021, p. 3: “Fra tutti i moti dell’animo, l’ira riveste un ruolo di importanza primaria, a partire dai poemi omerici, per proseguire poi con il teatro” y Laurenti (en Indelli, 1988, p. 7): “L’ira è tra le passioni più studiate nel mondo greco già da Omero”.

² El congreso sobre la ira es el tercero después del sobre el miedo (24-25 de mayo de 2018) y del sobre la alegría (20-21 de mayo de 2019), cfr. De Poli, 2018 y 2019.

³ Filodemo en su *Peri orges* 5, XIV 11-14 recuerda a los hijos de Edipo, de Pélope, de Plistene y otros parientes.

la colère, de l'Antiquité au XXI^e siècle), dedicado a los géneros⁴ y a las formas poéticas de la ira, desde la antigüedad hasta la actualidad. En Italia hay también una nueva revista específica titulada *Archivi di emozioni Ricerche sulle componenti emotive nella letteratura, nell'arte, nella cultura materiale* (Bari, edizioni di pagina), 4 volúmenes hasta hoy, ninguno sobre la ira.

Sin embargo, el teatro y la lírica habían sido precedidos por la “épica de emociones”. Sobre la cual es útil un artículo de Andrea Capra, “L’ira di Achille: un viaggio interculturale” en el volumen *Forme di una passione. La rappresentazione dell’ira tra letteratura, teatro e filosofia* (Roma: Carocci, 2020).

Demódoco en la corte de los Feacios cantó entre los κλέα ἀνδρῶν la disputa entre Aquiles y Odiseo (en presencia de Agamenón que la disfrutó), una canción cuya fama llegaba hasta el cielo (*Od.* 8.74). Tanto para el público de la corte como para el de la plaza, las peleas entre héroes eran tan atractivas como y más que duelos o enfrentamientos entre enemigos. Las que se producen entre diosas y dioses también son llamativos y pueden volverse tragicómicas y hacer reír, como las típicas de Hefesto con los adúlteros Afrodita y Ares y con el río Xanthos (*Od.* 8.326 y *Il.* 21.389-390). Homero se insertó en esta tradición épico-lírica de canciones cortas, adaptándola a poemas largos como la *Iliada* y la *Odisea*, también este poema de las emociones de un “hombre”, llamado Ὀδυσσεύς por su abuelo Autólico porque “irado (ὀδυσσάμενος) con muchos” (*Od.* 19.407-409) y siempre enfadado, contra Euryalus (*Od.* 8.178 θυμόν, 205 ἐχολώσατε, 238 χωόμενος), contra Polifemo (*Od.* 9.501 κεκοτηότι θυμῷ), contra Penélope (*Od.* 23.209 μή μοι [...] σκόζεν, 213 μὴ νῦν μοι τόδε χῶεο μηδὲ νεμέσσα) y contra los Pretendientes, nada menos que Poseidón enfadado con él (*Od.* 1.20 ὁ δ’ ἄσπερχές μενέαιεν).

Aedo de emociones, Homero eligió la ira como tema específico de la *Iliada*, la pasión más apasionada y también la eligió como *opening word*, como diría Alan Sommerstein (2019, p. 93), la “primera” de todas las “primeras palabras”, como las llamó Aristófanes (*Ranas* 948 ἀπὸ τῶν πρώτων ἐπῶν), Μῆνιν⁵, la primera de la *Iliada* y de toda la literatura europea⁶. Similar a *Tebaida*, el título Ἰλιάς (ya en Heródoto 2.116 ἐν Ἰλιάδι y 117 ἐν δὲ Ἰλιάδι), a quienquiera se remonte, parece ignorarla. Todavía Séneca enumera entre los efectos de la ira la destrucción de ciudades (*de ira* 1.2.1 *urbium clades*, 1.2.2 *Aspice nobilissimarum civitatum fundamenta uix notabilia: has ira deiecit*) y de pueblos enteros (1.2.3 *in perniciem promiscuam totos populos capitis damna<tos>*). Más banal el título bizantino del libro Ι Λοιμός. Μῆνις Peste, Ira, que precisa que la *menis* era solo el tema de un episodio, no de todo el poema ni de todo el libro Ι, donde “ira” parece al mismo nivel de “peste”.

⁴ En particular, las relaciones de Grégory Bouchaud (Universidad Clermont Auvernia): “La colère comme enjeu d’un choix générique dans la lyrique antique” y Mattia De Poli (Universidad de Padua): “Propemptikon et prière: la colère et le désir de vengeance des poètes grecs archaïques”.

⁵ Foscolo señaló que “ira è la prima parola del poema” (Laurenti, en Indelli, 1988, pp. 7-8 n. 4) y por lo tanto tradujo *L’ira, o dea, canta del Pelide Achille* en controversia con Vincenzo Monti que en su traducción había deslizado al v. 2 la palabra (*Cantami, o diva, del Pelide Achille / l’ira funesta*).

⁶ Cf. Watkins, 1977, p. 187, cf. Cagnazzo, 2021, p. 173 y especialmente Sloterdijk, 2008.

El poema está lleno de iras: las iras de los Griegos⁷, incluso insospechados, como el pequeño Patroclo “enojado (χολωθείς) por los dados” (Il. 23.88) y asesino, y las de los Troyanos, por ejemplo Héctor (Il. 15.507 μενεαίνει, 22.98 ὀχθήσας), Príamo (Il. 24.584 χόλον) y sobre todo Eneas enojado con Aquiles (Il. 20.251-255) y con Príamo, que no lo valoraba (Il. 13. 459-460)⁸. Enfadados son también los dioses desde el iracundo Zeus hasta el río Escamandro, irado con Aquiles (Il. 21.136 χολώσατο, 146 κεχόλωτο, 212 χωσάμενος, 306 χώετο, 383 μένος)⁹ y con Hefesto y hasta las Musas iradas contra Támiris (Il. 2.599 χολωσάμεναι).

Pero la ira anunciada con la primera palabra del proemio es especial, original y diferente de todas las otras, única en su especie, la ira de Aquiles, fatal e irreversible pero solo en apariencia, porque el título bizantino del libro XIX es *Fin de la ira* (Μήνιδος ἀπόρρησις). En su lugar hay una segunda ira contra Héctor, que solo tiene una cosa en común con la primera, que está destinada a ser pronto apaciguada ejemplarmente. Esta segunda ira no está predicha en el proemio, aunque τὰ πρῶτα (6) podría sugerir que la primera, que no era en verdad la primera, no era siquiera la única. En el proemio no todo se puede o se quiere decir, aunque importante. El poeta puede todavía añadir un *addendum* al proemio como hace en Il. 2.761-762, donde muestra las consecuencias implícitas de un poema sobre un héroe que κεῖτ' ἀπομνήσας (Il. 2.772) y ya no puede ser el ἄριστος.

Las dos iras opuestas de Aquiles, la original (contra los griegos) y la tradicional (contra Héctor), son dos caras de la misma moneda y con el mismo objetivo pedagógico, enseñar que la ira es siempre fatal y que el único remedio es el diálogo, no sólo en la versión pacífica con Príamo (Il. 24.486-674), sino incluso en la forma deteriorada de la disputa, con Agamenón. Los héroes se pelean “como mujeres de la calle” como dice Eneas¹⁰ a Aquiles (Il. 20.252-255 ὥς τε γυναῖκας, / αἶ τε χολωσάμεναι ἔριδος πέρι [...]), anticipando a Dioniso que en *las Ranas* 857-858 dice: “no es decente que los poetas / peleen (λοιδορεῖσθαι) como panaderas” y a la larga a las disputas degradadas de la detestada televisión basura de hoy (en Italia famosas son las de Vittorio Sgarbi y de los políticos). La *Iliada* es un poema de extraordinaria modernidad centrado en el dilema guerra o paz.

Las cinco iras de Aquiles. Las dos iras de Aquiles, ambas por venganza militar y conectadas entre ellas, no son las únicas de Aquiles, como quizás insinúa τὰ πρῶτα en el v. 6 del proemio. Otra fue en Tenedos, durante el viaje a Troya, con Agamenón, que lo había invitado tarde a una comida, o sea una ira por “olvido de descuido”, una tipología descrita por Aristóteles (*Rh.* II, 1379b33-34, cfr. 1401b) y

⁷ Entre los cuales Ajax de Oileo contra Idomeneo (Il. 23.489 χωόμενος), Antíloco contra Aquiles (Il. 23.543 κεχολώσομαι) y Menelao contra Antíloco (Il. 23.567 ἄμοτον κεχολωμένος, 603 χωόμενος).

⁸ Il. 13. 459-460 “(sc. Deífobo) lo encontró en el fondo de la multitud, / todavía. Siempre estaba enojado (ἐπεμνήνιε) con el divino Príamo, / porque, aunque era excelente entre los hombres, no lo honraba”.

⁹ Pero, al igual que Aquiles, sin interés en la mala *eris* (Il. 21.360): τί μοι ἔριδος [...].

¹⁰ Eneas se muestra como un experto en la ira con Aquiles. Él le dice que los insultos que se pueden intercambiar “ni siquiera un barco con cien bancos podría cargarlos a bordo” (Il. 20.246-247). Sobre ira y mujeres cfr. n. 24.

Filodemo (*Ir.* 5, XVII 20). La pelea fue relatada en los *Cantos Ciprios* (*Arg.*, p. 41.52 y fr. 25 Bernabé²) y luego en los *Syndeipnoi* o *Syndeipnon* de Sófocles, fr. *566 Radt, lo que muestra que la pelea incluyó a Odiseo, una pelea a tres bandas.

Cypr. Arg., p. 41.52 Bernabé²) ἔπειτα καταπλέουσιν εἰς Τένεδον. καὶ εὐωχουμένων αὐτῶν [...], καὶ Ἀχιλλεὺς ὕστερος κληθεὶς διαφέρεται πρὸς Ἀγαμέμνονα y fr. 25 Bernabé: Ἀγαμέμνον οὐκ ἐφάμην Ἀχιλλῆϊ χολωσέμεν ἄλκιμον ἦτορ / ὧδε μάλ' ἐκπάγλως (cfr. *Od.* 8.77), ἐπεὶ ἦ μάλα μοι φίλος ἦν.

Arist., *Rh.* 2.2, 1379b33-34 ποιητικὸν δ' ὀργῆς καὶ ἡ λήθη [...]· ὀλιγορίας γὰρ δοκεῖ καὶ ἡ λήθη σημείον εἶναι· δι' ἀμέλειαν μὲν γὰρ ἡ λήθη γίγνεται, ἡ δ' ἀμέλεια ὀλιγορία τίς ἐστιν. 2.24, 1401b14-19 ἄλλος διὰ τὸ συμβεβηκός, οἷον ὃ λέγει εἰς τοὺς μῦς, ὅτι ἐβοήθησαν διατράγοντες τὰς νευράς· ἢ εἰ τις φαίη τὸ ἐπὶ δεῖπνον κληθῆναι τιμωτάτον· διὰ γὰρ τὸ μὴ κληθῆναι ὁ Ἀχιλλεὺς ἐμήνισε τοῖς Ἀχαιοῖς ἐν Τενέδῳ· ὁ δ' ὥς ἀτιμαζόμενος ἐμήνισεν, συνέβη δὲ τοῦτο διὰ τὸ μὴ κληθῆναι. Cfr. Anonym. (*CAG* XXI, 2, p. 151.16-18 Rabe): ἐμήνισεν ὁ Ἀχιλλεὺς διὰ τὸ μὴ κληθῆναι παρὰ τοῦ Ἀγαμέμνονος τοὺς ἀρίστους καλέσαντος. Filodemo, 5, XVIII 20 “si son olvidados ([π]αραπεμφθέντες) por quien organiza un banquete, como el Aquiles de Sófocles, o descuidados (παρολιγορηθέντες) en alguna circunstancia similar”.

Cicerone (*Ad Quintum* fr. II 16.3): Συνδείπνους Σοφολέους *quamquam a te actam fabellam video esse festive, nullo modo probavi*. Ciceron le reprocha a su hermano que tomó como modelo a Aquiles, no invitado a la comida, cfr. Indelli, 1988, p. 102.

Séneca, *De ira* 2.24.1 *Plurimum mali credulitas facit [...] ille ad cenam non vocavit [...]*.

La cuarta, cantada por Demódoco (*Od.* 8.73-82), está en Troya en un simposio después de la muerte de Héctor, entre Aquiles y Odiseo sobre cómo conquistar Troya con la *andreia* o con la *synesis* (escolia a *Od.* 8.75). A Agamenón le gustó la pelea porque un oráculo le había predicho como signo de la inminencia del fin de la guerra de Troya.

Od. 8.73-82 Μοῦς' ἄρ' αἰοῖδ' ἀνῆκεν αἰδέμεναι κλέα ἀνδρῶν, / οἴμης τῆς τότ' ἄρα κλέος οὐρανὸν εὐρὺν ἵκανε, / 75 νεῖκος Ὀδυσσῆος καὶ Πηλεΐδ' Ἀχιλλῆος, / ὥς ποτε δηρίσαντο θεῶν ἐν δαιτὶ θαλεῖῃ / ἐκπάγλοις ἐπέεσσιν, ἅναξ δ' ἀνδρῶν Ἀγαμέμνων / χαῖρε νόφ, ὃ τ' ἄριστοι Ἀχαιῶν δηριόωντο. / ὥς γάρ οἱ χρεῖων μυθήσατο Φοῖβος Ἀπόλλων / 80 Πυθοῖ ἐν ἡγαθέῃ, δθ' ὑπέρβη λάτριν οὐδὸν / χρησόμενος· τότε γάρ ῥα κυλίνδετο πῆματος ἀρχὴ / Τρωσὶ τε καὶ Δαναοῖσι Διὸς μεγάλου διὰ βουλᾶς.

Una quinta ira póstuma en Ftia en defensa del padre es imaginada por Achiles en el Ade (*Od.* 11.501-503).

Od. 11.501-503 Aquiles εἰ τοιόσδ' ἔλθοιμι μίνυνθά περ ἐς πατέρος δῶ, / τῷ κέ τεφ στῶξαιμι μένος καὶ χεῖρας ἀάπτους, / οἱ κείνον βίωονται ἐέργουσιν τ' ἀπὸ τιμῆς.

Agamenón y la ira para todos. Pero aparte de las cuatro o cinco iras de Aquiles, la *Ilíada* estaba llena de ira. En el mismo primer libro la ira de Aquiles es precedida por otras tres iras: de Apolo¹¹ (1.9 χολωθεῖς, 44 χωόμενος, 75 μῆνιν

¹¹ Como señala Filodemo de Gadara en el *De ira* 5, XVI 20-21 (Indelli, 1988, pp. 175-176), Apolo se venga no de Agamenón, sino de inocentes: τοὺς ἐπευφημοῦντας αἰδεῖσθαι θ' ἱερέα. La misma observación se puede hacer sobre la ira de Aquiles, que fue fatal no para Agamenón sino para los Aqueos.

Ἀπόλλωνος, cf. 5.444 μῆνιν [...] Ἀπόλλωνος y 22. 358 θεῶν μήνιμα, en realidad de Apolo), de Crises (*Il.* 1.380 χῳόμενος), un detalle interesante añadido por Aquiles en el resumen que hace a Tetis (*Il.* 1.365-392), y especialmente de Agamenón (1.78 χολωσέμεν, 80 χῳόσεται, 81 χόλον, 82 κότον, 103 μένεος δὲ μέγα, 247 ἐμήνιε, 282 μένος, 387 χόλος). La ira contra Aquiles es mencionada repetidamente por el mismo Poeta (*Il.* 1.103-104, 247), por Calcas (*Il.* 1.78, 80-82¹²), por Néstor (*Il.* 1.282), por Aquiles (*Il.* 1.387), por Odiseo (*Il.* 19.183).

Agamenón, sin embargo, siempre está irado. En el libro IX Diomedes le pide a Agamenón que no se enfade (*Il.* 9.33 σὺ δὲ μὴ τι χολωθῆς). En el libro IV (*Il.* 4.241) Agamenón reprocha a los Argivos “con palabras biliosas (χολωτοῖσιν ἐπέεσσιν)”, es decir, iradas¹³ y poco antes, mientras rescataba al herido Menelao, Agamenón imagina que si su hermano muriera en Troya, un Troyano hablaría primero, en una especie de epigrama fúnebre oral, de su “ira contra todos (ἐπὶ πᾶσι χόλον)” (*Il.* 4.178), una alusión no sólo a la ira contra Aquiles pero también a otras, por ejemplo a la futura con su hermano¹⁴ causada por la ira “fatal” de Atenea, a la salida de Troya, probablemente por la violencia de Áyax sobre Casandra, cuando Troya había sido conquistada (*Od.* 3.134-136). Menelao quería irse, pero esta solución “a Agamenón no le gustó nada” (143), como no le había gustado honrar a Crises como ya en *Il.* 1.24 y 378. Los dos hermanos se pelearon con palabras duras (148). Después de una noche en la que los Aqueos “se agitaron los malos pensamientos unos contra otros” (151-152), la mitad con Agamenón permaneció en Troya, la otra abandonó Troya. Néstor con otros héroes comienzan el regreso, pero se detienen otra vez en Tenedos donde Zeus despierta “de nuevo una mala *eris*” (3.161). En la discusión Odiseo se unió a la discusión y regresó a Troya para complacer a Agamenón (162-164), mientras Menelao y los demás estaban listos para continuar su regreso.

Od. 3.134-149: Τῷ σφεων πολέες κακὸν οἶτον ἐπέσπον / μήνιος ἐξ ὀλοῆς γλαυκώπιδος ὀβριμοπάτρης, / 135 ἦ τ' ἔριν Ἀτρεΐδῃσι μετ' ἀμφοτέροισιν ἔθηκε. / [...] 141 ἐνθ' ἦ τοι Μενέλαος ἀνώγει πάντας Ἀχαιοὺς / νόστου μινμήσκεσθαι ἐπ' εὐρέα νῶτα θαλάσσης, / οὐδ' Ἀγαμέμνονι πάμπαν ἐήνδανε· βούλετο γάρ ῥα / λαὸν ἐρυκακέειν, ῥήξαι θ' ἱερὰς ἐκατόμβας, / 145 ὥς τὸν Ἀθηναίης δεινὸν χόλον ἐξακέσαιτο, / νήπιος, οὐδὲ τὸ ἦδη, ὃ οὐ πείσεσθαι ἔμελλεν· / ὥς τῷ μὲν χαλεποῖσιν ἀμειβομένῳ ἐπέεσσιν / ἔστασαν [...]

Ekphrasis énfatica. Tal énfasis en la ira de Agamenón sirve para enfatizar la diversidad de la ira de Aquiles. La ira de Agamenón se enfatiza incluso con una

¹² Cfr. Giordano, 2010, p. 142 “in sei versi compaiono ben quattro termini del campo semantico della rabbia [...] una piccola fenomenologia della rabbia”. Las palabras de Calcante se hicieron famosas. Aristóteles *Rh.* 1379a6 cita *Il.* 1.82 sobre la ira de Agamenón. Diógenes Laercio 2.114, en la digresión sobre la ira en los estoicos, cita como ejemplo de *menis Il.* 1.81-82, Filodemo (*Ir.* 5, XIV 22-23, XVI 19-20) alude a la ira de Agamenón contra Crises y Apolo.

¹³ Como los de Zeus contra Posidón (*Il.* 15.210), de Odiseo enojado contra los Pretendientes y de Atenea furiosa con Odiseo en *Od.* 22.26 y 225. Cfr. Fernández-Galiano, 1986, p. 207. En los tratados sobre la ira, palabras enojadas y voz son rasgos característicos del iracundo.

¹⁴ Véase también Morenilla (2022, pp. 140-142). Un rastro de esta disputa está en Cic., *Tusc.* 4.77 (que cita el fr. ad. 63 *TrGF*) donde se remonta a la fatal disputa entre Atreo y Tereo.

ekphrasis prosopou (Il. 1.103-104)¹⁵, como si la ira a enfatizar fuera esta, no la de Aquiles. La falta de *ekphrasis* del enfadado Aquiles puede explicarse por el hecho de que habría desfigurado el *topos* del más guapo (Drago, 2007, pp. 465-466)¹⁶.

Il. 1.103-104 ἀχνόμενος· μένεος δὲ μέγα φρένες ἀμφὶ μέλαινοι / πίμπλαντ', ὅσσε δὲ οἱ πυρὶ λαμπετόωντι ἔϊκτην.

Esta *ekphrasis* es la más antigua de un iracundo. Es pequeña pero significativa, porque describe un síntoma interno y otro externo. Las φρένες¹⁷ son “la sede delle emozioni” (Gostoli, 1996, p. 125 n. 105), el espacio interior, mental. Y son negras (como las de Antínoo en *Od.* 4.661-662), no sólo por una mayor afluencia de sangre negra, sino también de bilis negra (no amarilla). Filodemo (*de ira* 4, IX 40-X 11) dice que “πρὸς μελανχο/λίας [...] a menudo los corazones se vuelven negros (τὰς) μελαίνας γεν|| [νᾶν καρδίας]”. La expresión homérica φρένες [...] μέλαινοι es la descripción implícita más antigua de un μελάγχολος¹⁸, aunque el adjetivo y los verbos μελαγχολᾶν y χολᾶν aún no existen¹⁹. La teoría de la bilis negra fue tratada en los últimos escritos de Hipócrates (Flashar, 1966, pp. 37-39) y un tratado *Sobre la melancholia* ha sido escrito por Teofrasto (D.L. 5.44). Pero términos como χόλος, χολῶ “estoy enojado” (Di Benedetto, 1986, p. 59) y χολωτός referido a palabras (Il. 4.241, *Od.* 22.26) muestran que ya en Homero la ira y la bilis eran un binomio estrecho.

Emblemático es también el síntoma externo, los ojos de Agamenón similares “al fuego ardiente”. Los ojos de Aquiles, en cambio, serán descritos como llameantes luego, en el libro 19.16-17²⁰, cuando ve la nueva armadura, al princi-

¹⁵ Sobre la pronunciada visualidad de la ira cfr. Torre (2020, pp. 55-57) que hace referencia a Casa-grande, & Vecchio (2000, p. 64).

¹⁶ Cicerón en general minimiza la fisonomía de los iracundos (Dal Chele, 2019, p. 13), pero en el libro IV de las *Tusculanae disputationes* (4.52) combina Aquiles y Agamenón furiosos en la fealdad física: *color, vox, oculi, spiritus, inpotentia dictorum ac factorum quam partem habent sanitatis? Quid Achille Homeric foedius, quid Agamemnone in iurgio?*. Cfr. Séneca, *de ira* 1.1.4 *foeda visu et horrenda facies*. Sobre los ojos de perro de Agamenón (Il. 1.159, 225), cfr. Imperio 2004, p. 285.

¹⁷ Refiriéndose a esa ocasión en Il. 19.137 Agamenón dice que Zeus le había quitado sus *phrenes*.

¹⁸ El adjetivo μελάγχολος es un hápax en Sófocles, *Trachinias* 573, donde se refiere a las flechas “negras de bilis (μελαγχόλους [...] ιούς)”, sumergidas en la “bilis negra” (Longo, 1968, p. 210) de la hidra de Lerna, no de la sangre negra del centauro Nessus (*Tr.* 717 ἰὸς αἵματος μέλας). Véase Davies, 1991, p. 160, Estesícoro, fr. S 15, ii-4 χολᾶν y Zenobio, *Cent.* 6.26 τῇ χολῇ ταύτης τοὺς οἰστοὺς βάψας.

¹⁹ Cfr. Strato Com., fr. 1.7 K.-A. χολᾶς, *Ar.*, Nu. 833 ἀνδράσιν [...] χολῶσιν y μελαγχολᾶν (Guidorizzi, 1996, p. 288) y *Av.* 14 μελαγχολῶν (v. 15 menciona a Tereo, un mítico enojado), *Ec.* 251 μελαγχολᾶν (véase 250 παραφρονεῖν), *Pl.* 12 μελαγχολῶντ' [...] τὸν δεσπότην (véase 2 παραφρονούντος δεσπότην), 366 Μελαγχολᾶς, 903 Μελαγχολᾶν, *Men.*, *Scut.* 312 μελαγχολῶ, 346-347 πικρὸν [...] καὶ / μελαγχολικόν (sc. Queréstato), *Dysc.* 89 μελαγχολῶν ἄνθρωπος, *Sam.* 563 μελαγχολᾶ (Nicerato enojado), *Sic.* fr. 13.14 Belardinelli μελαγχολᾶ, *Ph.* 57 ὑπεμελαγχόλης. La imagen popular del melancólico como uno oscuro en la cara ya estaba muy extendida desde Homero en adelante. Cfr. Dunbar, 1995, p. 139, Totaro, 2006, pp. 112-113 n. 4, Pellegrino, 2010, pp. 201-202, y sobre todo Belardinelli, 1994, pp. 246-247, Ingrosso, 2010, pp. 308-310 e 327-328.

²⁰ Ver también Il. 24.559 “(sc. Aquiles) mirando siniestro (sc. Príamo)” y Capra, 2020, p. 28.

pio de la segunda ira, la contra Héctor: ὥς εἶδ', ὥς μιν μᾶλλον ἔδω χόλος, ἐν δὲ οἱ ὄσσε / δεινὸν ὑπὸ βλεφάρων ὥς εἰ σέλας ἐξεφάνθεν.

Los ojos²¹ parpadeantes son discutidos en Ps.-Aristóteles, *Problemas* 31.3, 957b y 32.8, 961a²² y se destacan en las sucesivas *ekphraseis* del *prosopon* de la ira: la de Filodemo (*de ira* 1, frs. 6.4 -21 e 8.3-14) y las tres en el *De ira* de Séneca, al comienzo del primer libro (1.3-4, en particular 4 *fragrant ac minant oculi*), al final del II 35.3-6²³ y al comienzo del libro III (3.4.1-3). En las tres *ekphraseis* de Plutarco (*de cohibenda ira* 4, 455a-b, 6, 455e-f, 6, 456c) en cambio se da mucha importancia a la voz y a las palabras.

Huelga: *menis* como *menein*. La ira de Aquiles en cambio es *sui generis*. Todos temen su ira y se preocupan por calmarla. Patroclo dice a Néstor que Aquiles es νεμεσητός “iracundo”, un δεινὸς ἀνὴρ que “pronto culpa incluso a los que no son culpables” (*Il.* 11.649 y 654). Ya al partir hacia Troya, Peleo recomienda a Aquiles niño frenar “la mala *eris* (ληγέμεναι δ' ἔριδος κακομηχάνου)” (*Il.* 9. 257). Atenea se apresura a calmar la ira excesiva (*Il.* 1.207 παύσουσα τὸ σὸν μένος) y le sugiere que insulte “con palabras (ἔπεισιν)” (*Il.* 1.211). Aquiles, obediente, “no contuvo su ira” (*Il.* 1.224), la buena con palabras, “palabras insultantes” (*Il.* 1.223 ἀταρτηροῖς ἐπέεσσιν).

La idea genial de Homero es pero de una *menis* como huelga de la guerra y de la asamblea (*Il.* 1.490-491 “ni nunca fue a la gloriosa asamblea (οὔτε ποτ' εἰς ἀγορῇ), / ni nunca a la guerra (οὔτε ποτ' ἐς πόλεμον), [...], 4.512-513 “no, no lucha / Aquiles (οὐ μὲν οὐδ' Ἀχιλεὺς [...] / μάρνεται)” junto con sus Mirmidones (*Il.* 2.686 οὐ πολέμοιο δυσηγέος ἐμνώνοντο, 779 οὐδὲ μάχοντο), aunque ἀέκοντας (*Il.* 16.204) y sus caballos (*Il.* 2.777 ἔστασαν, cfr. 23.284 ἔστατον). Como dice Baquilides en el *Epinicio* 13.88-90 el “impasible (ἀτρόμητο[ς])” (no intrépido) Aquiles “cesó la guerra (πολέμοιο / λῆξεν)”. En el *De cohibenda ira* (5, 455c) Plutarco sugiere precisamente esto como un recurso para apaciguar la ira: “lo mejor, por lo tanto, es permanecer indiferente (ἀτρεμεῖν) o huir y esconderse y amarrar en tranquilidad (καθορμίζειν ἐαυτὸν εἰς ἡσυχίαν)”. Como guerrero y como protagonista, durante tres cuartos del poema Aquiles permanece latente, un *cunctator*, como Quinto Fabio Máximo recordado por Séneca (*De ira* 1.11.5) por su actitud anti-ira, pero también como ya Odiseo en la *Odisea* por cuatro libros.

Esta idea es revolucionaria y femenina²⁴, no por casualidad sugerida por Atenea y Tetis, como la de Lisístrata en Aristófanes. Atenea le sugiere que

²¹ Aristófanes enojado (Ar., V. 1030) describe los ojos irritados de Cléon-Cinna (Ar., V. 1032, cfr. Pax 755 ἀπ' ὀφθαλμῶν Κύννης ἀκτίνες ἐλαμπόν); cfr. Konstan, 1985, pp. 32-33 e Imperio, 2004, p. 310. Cfr. también los ojos de Esquilo enojado: Ra. 817 ὄμματα στροβήσεται (cfr. 814 δεινὸν [...] χόλον). Para la mirada escurecida cfr. σκυθρωπάξω, σκυθρωπός (E., Med. 271 σκυθρωπὸν καὶ πόσει θυμουμένην, Ba. 1252 ἐν τ' ὄμμασι σκυθρωπὸν).

²² Sobre la sintomatología del irritado cfr. también 27.3, 947b-948a y 28.3, 949b.

²³ Donde la ira se personifica como Furia, cfr. Tower, 2020, p. 65.

²⁴ Cfr. Plutarco (*De cohib. ira* 8, 457b): “las mujeres son más irritables (ὀργλώτεραι) que los hombres”, Séneca, *De ira* 1.20.3: *ira muliebri maxime ac puerile vitium est*, 2.19.4 *puerorum feminarumque irae acres magis quam graves sunt*. También Platón (*Lg.* 5.3, 731d) dice que no hay que enojarse como una mujer.

detenga la *eris* no sacando la espada (*Il.* 1.210). Y Tetis le sugiere que “renuncia a la guerra por completo (πολέμου δ’ ἀποπαύεο πάμπαν)” (*Il.* 1.422). Aquiles enfunda la espada²⁵ no sólo contra Agamenón (*Il.* 1.219-220), sino sobre todo contra Héctor, como repite en el libro IX (*Il.* 9.356 οὐκ ἐθέλω πολεμιζέμεν Ἑκτορι δίω, cfr. 650 οὐ γὰρ πρὶν πολέμοιο μεδήσομαι). Aquiles también declara a Agamenón (*Il.* 1.298) “con mis manos no lucharé (χερσὶ μὲν οὐ τοι ἔγωγε μαχήσομαι) por una niña²⁶ / ni contigo ni con otro”. Y, consciente de contradecirse a sí mismo, declara a Patroclo que “no es posible / estar siempre enojado (ἀσπερχὲς κεχολῶσθαι ἐνὶ φρεσίν). Sin embargo, yo había dicho / no detener la ira (μηνιθμόν) antes, sino cuando / a las naves llegaron la guerra y la masacre” (*Il.* 16.60-63). Y poco después desea (*Il.* 18.107-121) el fin de la *eris* y del *cholos* tanto entre los dioses como entre los hombres, el mismo que había sido acusado por Agamenón de amar “siempre” guerras y batallas (*Il.* 1.177 αἰεὶ γὰρ τοι ἔρις τε φίλη πόλεμοί τε μάχαι τε). Una protesta contra la guerra y la ira en boca del héroe de la ira fatal.

Andrea Capra (2020, pp. 22-23) habla de “estranamiento dalla società dei guerrieri” y de “inazione” frente a la habitual “iperazione”.

Aquiles sentado: simbología de la postura. La renuncia a la guerra es simbolizada por su posición, sentado. Tetis le dice a su hijo “pero permaneciendo (παρήμενος) cerca de las naves rápidas (ὠκυπόροις), / enfádate (μήνι) con los Aqueos” (*Il.* 1.421).

En *Il.* 1.488-492 se dice que Aquiles “estaba irado cerca de las naves rápidas (ὁ μήνιε νηυσὶ παρήμενος ὠκυπόροις) [...] quedando allí (αἰθι μένων)”. La pseudo-etimología²⁷ insinuada (μήνιε [...] μένων), facilitada por los sinónimos μένος y μενεαίνω, es reafirmada en el libro XVI (*Il.* 16.239 = 23.279 ἐγὼ μενέω) y cargada de “ironía épica”. Cuando los heraldos van a buscar a Briseida, aunque recién irado, lo encuentran “sentado (ἤμενον) en la tienda” (*Il.* 1.330) e incluso los embajadores lo encuentran sentado, porque a su llegada “se levantó, / con la *phórmnix* misma, dejando el asiento donde estaba sentado (δ’ ἀνόρουσεν Ἀχιλλεύς / αὐτῇ σὺν φόρμιγγι, λιπὼν ἔδος ἔνθα θάασσεν)” (*Il.* 9.193-194). Patroclo está delante, también sentado y en silencio (*Il.* 9.190 ἦσθω σιωπῇ). Aquiles está sentado también en *Il.* 24.472 (ἵξεσκε) hasta que se eleva al v. 515 (ἀπὸ θρόνου ὄρτο) para dar la bienvenida a Príamo. En el catálogo de las naves Aquiles incluso “estaba acostado irado” (*Il.* 2.688-689 κεῖτο γὰρ ἐν νήεσσι ποδάρκης δῖος Ἀχιλλεύς, / κούρης χρώμενος

²⁵ Esta vuelta anti-guerrera y anti-heroica está simbolizada por el gesto de usar la “mano dura” no para desenvainar sino para envainar la espada (*Il.* 1.219-220). Un gesto de héroe razonable, diferente al de tirar al suelo el cetro (*Il.* 1.245-246), típico de los irados que tiran objetos, como señalan Séneca (*De ira* 2.26) y Plutarco (*De cohib. ira* 5, 455d). Plutarco, *De cohib. ira* 10, 458e dice ἀνακαλοῦνται τὸν θυμόν, ὥσπερ τὰ σύμμετρα τῶν ἐγχειριδίων.

²⁶ La expresión alude a la guerra de Troya nacida “por Elena”, “por una muchacha”, como ya dijo el propio Aquiles (*Il.* 9.339 Ἐλένης ἔνεκα) y Ajax (*Il.* 9.637 εἵνεκα κούρης, cfr. Heródoto 1.4.3 εἵνεκεν γυναικός).

²⁷ Para Nemesio, *De nat. hominis* 21 (SVG III, 416 = Isnardi Parente, 2, p. 1187) “la mania es una bilis cultivada durante mucho tiempo; toma su nombre de quedarse (μένειν) y se basa en la memoria. El rancor (κότος) es una ira que espera el momento apropiado para la venganza; esto también toma su nombre de su “estar” (κεῖσθαι)”. Sobre las etimologías modernas de *menis* cfr. Muellner, 1996, p. 3 n. 6 (*Appendix. The Etimologies of menis*, pp. 107-196).

Βρισηῖδος, 772 κεῖτ' ἀπομηνίσας)²⁸. El verbo es el mismo usado en el mismo contexto para Filoctetes herido en Lemno (*Il.* 2.721 κεῖτο y 724 κεῖτ') y para Meleagro irado acostado en la cama con su esposa (*Il.* 9.553-556 χόλος [...] χωόμενος [...] κεῖτο, 565-556 παρκατέλεκτο χόλον [...] κεχολωμένος). Por lo tanto simbólico es también ἀνστήσεσθαι “levantarse” en el sentido de volver a luchar (*Il.* 2.694 τῆς ὃ γε κεῖτ' ἀχέων, τάχα δ' ἀνστήσεσθαι ἔμελλεν). Un pie veloz obstinadamente y paradójicamente sentado, acostado. Este héroe emblemáticamente sedentario, inmóvil cerca de las naves “rápidas” (*Il.* 1.488 ὠκυπόροισι) es “pie veloz (ποδάρκης, πόδας ὠκύς)” (*Il.* 1.121, 489), rápido incluso en la muerte, ὠκύμορος (*Il.* 1.417, 18.95 y 458 y Capra, 2020, p. 23 n. 10), ὠκυμωρώτατος (*Il.* 1.505). Es posible que en *Ranas* 911 cuando Eurípides dice que Esquilo “por primera cosa [...] hacía sentar Aquiles (καθίσεν)” el verbo tenga un sentido irónico.

El otium de Aquiles. Aquiles es un iracundo tan diferente de Agamenón y de todos los otros furiosos, que casi simboliza si no la ἀπάθεια estoica al menos la μετριοπάθεια aristotélica. Lo de Aquiles es *otium*, una paradoxa (Schein, 2022, pp. 172 y 182) en un poema de guerra, un paradójico descanso del guerrero tras diez largos años de guerra y antes del ataque final. El *otium* mitiga la ira como dice Séneca (3.9.3 y 5): *aeque cavere lassitudinem corporis; consumit enim quidquid in nobis mite placidumque est et acria concitat [...]* *Vetus dictum est a lasso rixam quaeri.*

Ira y lira. En *otium* estan los Mirmidones ya en *Il.* 2.774 donde se deleitaban de actividades deportivas (disco, jabalina, arco). En *otium* los embajadores encuentran a Aquiles, “que deleitaba (186 τερπόμενον) la *phren* con la *phorminx* / [...] con ella deleitaba la ira (*Il.* 9.189 θυμὸν ἔτερπεν), cantaba las glorias de los héroes” (*Il.* 9.186-189). Jugar y cantar se encuentran entre las actividades placenteras que proporcionan bienestar y son lo opuesto a la ira, una gamificación de la ira. Canta que te pasa. Aristóteles (*Rh.* 2, 1380b.2-5) y Filodemo (*De ira* 5, XXV 22-34) enfatizan que los ocios señalan la ausencia de ira.

Para Séneca (*De ira* 2.20.3) *lusus quoque proderunt* “los juegos son beneficiosos” en la prevención de la ira y el *animus* del iracundo *non inter dura versandus, sed artibus amoenis tradendus: lectio illum carminum obleniat et historia fabulis detineat* (3.9.1). Séneca recuerda que *Pythagoras perturbationes animi lyra componebat* (3.9.2). Tocando la lira Aquiles enfadado es por así decirlo prepitagórico.

Incluso para Plutarco (*De cohib. ira* 5.455b) las “prácticas amorosas, como hacer procesiones, cantar y envolver la puerta de alguna manera proporcionan alivio (κουφισμὸν) no sin gracia o musaicidad”. Y recuerda la jeringa de Cayo Graco para calmar la voz (6, 456a), y el aulo con el que los Lacedemonios “arrebataban la ira (τὸν θυμὸν) a los luchadores” (10, 458e).

²⁸ En *Il.* 24.10-11 Aquiles esta ἐπὶ πλευρὰς κατακείμενος, ἄλλοτε δ' αὐτὲ / ὕπτιος, ἄλλοτε δὲ πρηγής.

El final de una ira. El *otium* dura muchos libros, “persistirá a lo largo del poema”, como dice Geoffrey Kirk, en su comentario²⁹, pero con la condición de cambiar para peor, para permitir el fatal final de Troya y mostrar que la guerra sigue siendo siempre una locura. La interrupción de la ira, esperada³⁰ en vano en el libro IX (*Il.* 9.157 μεταλλάξαντι χόλοιο, cfr. 9. 261 y 299) y solo aparente en el libro XVI (16.281-282), sucederá después del sacrificio de Patroclo en el libro XIX, titulado *Fin de la ira*, aunque no de la *Ilíada* ni de la ira misma.

La nueva ira contra Héctor. La ira inactiva contra aliados (Agamenón, Aqueos) es reemplazada por una nueva ira hiperactiva³¹ hacia los enemigos (Héctor y los troyanos) de la cual el proemio no había dicho nada, como si los miles de muertos fueran víctimas de la ira y no de los troyanos.

La nueva ira ya no es de palabras sino de armas, despertada por la vista de nuevas armas. El signo son los ojos llameantes de Aquiles, ya no los de Agamenón (*Il.* 19.16-17). En los libros 19-24 Aquiles está enojado no más “para una niña” (*Il.* 19.58) sino para Patroclo muerto (*Il.* 23.23 σέθεν καταμένοιο χολωθείς), como el propio Aquiles lo define, y promete a Héctor moribundo que le hará que los perros coman su carne (*Il.* 22.347, 354, cfr. *Il.* 24.211) y repite la promesa a la sombra de Patroclo (*Il.* 23.21 κυσῖν), una de las brutalidades típicas de los que están enojados. Pero los perros no descuartizarán a Héctor (*Il.* 23.183-185 κύνεσσιν [...] κύνες [...] κύνας, políptoton), como no han descuartizado las “almas” de los griegos como el proemio anunció demasiado drásticamente (*Il.* 1.4 κύνεσσιν).

La nueva ira parece más grande que la primera. Héctor dice a Aquiles “mira que no me convierto en θεῶν μήνιμα” (*Il.* 22. 358). Apolo dice que Aquiles está tan enojado hasta volverse odioso con los dioses (*Il.* 24.54 μενεαίνων; cf. Arist. *Rh.* 2, 1380b28-30). Y Zeus convoca a Tetis para que le diga a su hijo que todos los dioses están enfurecidos (σκούζεσθαι) y que el mismo Zeus está más enfurecido (κεχολῶσθαι) que todos, por esta nueva furia (*Il.* 24.113-114 = 134-135). Aquiles no sólo apaciguará esta nueva ira³², tan cuestionable como la primera, en la escena final con Príamo pero se preocupa no menos por la ira de otros. Hace lavar el cuerpo de Héctor secretamente para no encender la ira de Príamo (*Il.* 24.584 χόλον) y reza a Patroclo para que no se enoje (*Il.* 24.592 μή μοι [...] σκυδμαινέμεν). “L’eroe dell’ira, quindi, esce di scena con un duplice atto volto a prevenire la collera altrui prima ancora che la propria” (Capra, 2020, p. 28), confirmándose como héroe sorprendentemente razonable y humanitario.

²⁹ Cfr. Kirk, 1985, p. 51: “The ‘wrath’ of which the goddess is to sing will persist throughout the entire poem and is to determine, in a sense, the fate of Troy”. Cfr. también p. 46: “The dominant theme of the wrath of Akhilleus is clearly and powerfully established in book I [...] the wrath-theme has been dramatically reaffirmed by the embassy to Akhilleus in 9”.

³⁰ Agamenón promete regalos, pero que Aquiles sin embargo no acepta, como el mismo Agamenón no había aceptado el rescate de Crises. Ya Atenea había prometido a Aquiles que tendría “regalos tres veces más” (*Il.* 1.213).

³¹ Capra, 2020, pp. 25 y 28 habla de “riduplicazione”.

³² Pero listo para explotar de nuevo, cfr. *Il.* 24.568 μή μοι μάλλον ἐν ἄλγεσι θυμὸν ὀρίνης.

Aquiles no es el ABC de la ira, *la ira, las bestias y el canibalismo*, para usar la expresión de Braund y Gilbert (2003). Es un “héroe cooperativo” que muestra mansedumbre y discernimiento con los heraldos que le quitan Briseida (*Il.* 1.334-348), con los embajadores en el libro IX y con Príamo y que al final llegará a “provare pietà per i nemici” (Capra, 2020, p. 24).

Ira buena y mala. La *Iliada* es en una cierta medida un poema de formación. Aquiles ha salido niño y se ha hecho joven en el décimo año de guerra. El juicio sobre él no es unánime. Los Mirmidones reprochan a Aquiles su “mala ira (κακὸς χόλος³³)” (*Il.* 16.206) y le reprochan que fue su madre quien lo creó con “ira” (χόλω), justo lo que siglos más tarde Séneca aconsejaría no hacer con los *pueri*: *dare debemus operam ne aut iram in illis nutriamus aut indolem retundamus* (*De ira* 2.21.1). Fénix, enviado por Peleo como tutor del joven Aquiles (*Il.* 9.440), habla en cambio de “ira no reprehensible (*Il.* 9.523 οὐ τι νημεσσητὸν κεχολῶσθαι)”. La expresión “ira justa” aún no existe y se encontrará más tarde en Eurípides, *Heracles* 276 ὀργὰς δικαίας (de los amigos)³⁴ y luego en Lactancio, *De ira Dei* 17 *ira iusta*. La “buena ira” se convertirá en característica de la tradición cristiana, como lo demuestran Gregorio Magno (*Moral.* V, 30) y Tomás de Aquino (*Sum. theol.* II, ii, 158, 1-3) y Dante en *el Purgatorio* 17.68-69 *Beati / pacifici, che son sanz'ira mala!*, donde a las palabras de San Mateo (Mat. V, 9): “*Beati pacifici, quoniam filii Dei vocabuntur*”, añade, “los que están sin mala ira”³⁵.

Aquiles leve: notas finales. Quería concluir con Aristóteles, máximo experto de ira³⁶ y de Homero. En un pasaje difícil de la *Poética* 15, 1454b dice que un poeta no debe crear personajes al 100% enojados ni al 100% no enojados (καὶ ὀργίλους καὶ ῥαθυμούς) pero como Homero ha creado Aquiles “bueno (τὸν Ἀχιλλεῖα ἀγαθόν)” y “paradigma de dureza (παράδειγμα σκληρότητος)”. La definición de Aquiles “bueno” si no excede la justa medida de dureza está ya en *Il.* 24.53 ἀγαθὸν περ ἔοντι.

La contradicción en Aristóteles podría ser no un problema textual³⁷, pero la mejor definición de un héroe contradictorio, “cospicuously ὀργίλος”, como dice Lucas en su comentario (1978, p. 166), pero encomiable porque “se enfada” como un enojado ideal, moderado “por aquello por lo que δεῖ, con quien δεῖ, como δεῖ, cuando δεῖ y por cuanto tiempo δεῖ”. Un héroe encomiable por su *πραότης* (*EN* 4,11, 1125b ἡ *πραότης* ἐπαινεῖται, cfr. *EN* 2.9, 1109a ἐπαινετὸν καὶ καλόν) y por eso

³³ Para Janko, 1992, p. 345 “here alone literally ‘bile’” as “perhaps at 9.646”, equivalente al femenino *χολή*.

³⁴ Véase X., *Cyr.* 5.5.11: τὸ μέντοι σε θυμοῦσθαι καὶ φοβεῖσθαι οὐ θανμάζω. εἰ μέντοι γε δικαίως ἢ ἀδίκως αὐτοῖς χαλεπαίνεις, παρήσω τοῦτο y De Poli, 2021, p. 12.

³⁵ Para la “buena ira” cfr. *Purgatorio* 8.83 *dritto zelo*, 17.69 (véase también *Purg.* 29.23 y *Par.* 22.9).

³⁶ Cfr. Arist., *Top.* 4.5, 125b, 6.13, 151a, *de An.* 403a-b, *Rh.* 2.1-3, 1377b-1380b, 2.6, 1397a e 2.24, 1401b1 (casi una pequeña monografía), *EE* 2.3, 1220b-1221b, 3.3, 1231b, 8.5, 1240a, *EN* II 4, 1105b-1106a, 1108a, II 9, 1109b, 3.11.3, 1116b-1117a, 4.5, 1125b-1126b, *Pr.* 27.3, 947b-948a, 28.3, 949b, 31.3, 957, 32.8, 961a.

³⁷ Códices recc. et Y: Ἀγάθων, cfr. Agatón, fr. 10 Sn.-Kn.: “paradigma de dureza como Agatón y Homero crean Aquiles”.

ἀτάραχος ὁ συγγνωμικός “indulgente”, no τιμορητικός (EN 11 5, 1125b-1126a). Aquiles en la *Iliada* es exactamente así, ni demasiado irado (ὀργίλος) ni demasiado poco (ἄοργος), pero πρῶος, y por eso ἀγαθός. Una grande lección por parte de Omero iniciada ya en la primera palabra del proemio, donde por fin la ira buena, con palabras, aparece terriblemente fatal.

Referências bibliográficas

- Allen, D. (2003). Angry Bees, Wasps and Jurors The Symbolic Politics of Orge in Athens. En Braund & Most (eds.), pp. 76-91.
- Bassett, S. E. (1923). The Proems of the Iliad and the Odyssey. *The American Journal of Philology*, 44(4), 339-348.
- Becchi, F. (1990). La nozione di ὀργή e di ἄοργησία in Aristotele e in Plutarco. *Prometheus*, 16(1), 65-87.
- Belardi, W. (1973-1974). Appunti sulla forma e sull'impiego di μῆνις nel primo verso dell'Iliade. *Archeologia Classica*, 25-26, 58-67.
- Belardinelli, A.M. (1994). *Menandro. Sicioni, introduzione, testo e commento*. Bari, Italia: Adriatica.
- Bona, G. (1988). *Pindaro. I peani*, Testo, traduzione, scoli e commento. Cuneo, Italia: Tipolitografia Saste.
- Bonadeo, A. (2016). A Ioue principium (*Silu*. 1, *praef*. 19): Stazio si presenta. *Latomus*, 75(4), 943-959.
- Braund, S., & Gilbert, G. (2003). An ABC of epic ira: anger, beasts, and cannibalism. En Braund & Most (eds.), pp. 252-285.
- Braund, S., & Most, G.W. (eds.) (2003). *Ancient Anger. Perspectives from Homer to Galen*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Cagnazzo, D. I. (2021). L'ira di Achille nei Mirmidoni di Eschilo. En De Poli, pp. 173-191.
- Cairns, D.L. (2001). Anger and the Veil in Ancient Greek Culture. *Greece & Rome*, 48(1), 18-32.
- Cairns, D.L. (2003). Ethics, ethology, terminology: Iliadic anger and the cross-cultural study of emotions. En Braund & Most (eds.), pp. 11-49.
- Campeggiani, M.P. (2013). *Le ragioni dell'ira. Potere e riconoscimento nell'antica Grecia*. Roma, Italia: Carocci.
- Cannatà Fera, M. (2020). *Pindaro. Le nemee*. Milano, Italia: Mondadori.
- Capra, A. (2020). L'ira di Achille: un viaggio interculturale. En Neri, 2020, pp. 19-42.
- Capra, A. (2022). Socrate, Platone e la tradizione degli esordi apollinei. En G. Zanetto (ed.), *Delfi e Apollo nella letteratura greca* (pp. 137-148). Pisa-Roma, Italia: Serra.
- Casagrande, C., & Vecchio, S. (2000). *I sette vizi capitali. Storia del peccati del Medioevo*. Torino, Italia: Einaudi.
- Chantraine, C.(1984). *Dictionnaire Étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*. Paris, Francia: Klincksiek.
- Considine, P. (1966). Some Homeric Terms for Anger. *Acta Classica*, 9, 15-26.
- Considine, P. (1969). The Theme of Divine Wrath in Ancient East Mediterranean Literature. *Studi micenei ed egeo-anatolici*, 8, 85-159.
- Considine, P. (1985). The Indo-European Origin of Greek Menis “Wrath”. *Transactions of the Philological Society*, 83(1), 144-170.
- Considine, P., (1986). The Etymology of menis. En J. H. Betts, J. T. Hooker, & J. R. Green (eds.), *Studies in Honour of T. B. L. Webster*, Bristol, Inglaterra: Bristol Classical Press, I, pp. 53-64.
- Cordano, F. (1998). Achille desiste dall'ira. En M. Sordi (ed.), *Responsabilità, perdono e vendetta nel mondo antico*, Milano, Italia: Vita e Pensiero, pp. 3-8.
- Dal Chiele, E. (2019). «Ira initium insaniae». La collera attraverso le citazioni poetiche nel quarto libro delle «Tusculanae disputationes» di Cicerone. *Griseldaonline* 18(2), 1-19.
- Davies, M. (1991). *Sophocles. Trachiniae*. Oxford, Inglaterra: Oxford University Press.
- De Poli, M. (Ed.) (2018). *Il teatro delle emozioni: la paura*. Padova, Italia: Padova University Press.
- Denniston, J.D. (1954?). *The Greek Particles*. Oxford, Inglaterra: Oxford University Press.
- De Poli, M. (ed.) (2019). *Il teatro delle emozioni: la gioia*. Padova, Italia: Padova University Press.

- De Poli, M. (ed.) (2021). *Il teatro delle emozioni: l'ira*. Padova, Italia: Padova University Press.
- De Poli, M. (2021bis). L'ira "giusta" e il perdono: Aristotele, i Greci, la tragedia (quasi un'introduzione). En De Poli, pp. 11-19.
- Drago, T. (2007). *Aristeneto. Lettere d'amore*. Introduzione, testo, traduzione e commento. Lecce, Italia: Pensa Multimedia.
- Dunbar, N. (1995). *Aristophanes, Birds*. Edited with Introduction and Commentary. Oxford, Inghilterra: Oxford Clarendon Press.
- Ekman, P. & Friesen, W. V. (2003). *Unmasking the Face. A Guide to Recognizing Emotions from Facial Expressions*. Cambridge, MA: Malor Books.
- Fantuzzi, M. (1980). Έκ Διὸς ἀρχόμεσθα Arat. Phaen. 1 e Theocr. XVII 1. *Materiali e Discussioni*, 5, 163-172.
- Fernández Galiano, M. (commentario de) (1986). In M. Fernández Galiano & A. Heubeck, *Omero. Odissea*, Volume VI (Libri XXI-XXIV). Milano, Italia: Mondadori.
- Fillion-Lahille, J. (1984). *Le «De ira» de Sénèque et la philosophie stoïcienne des passions*. Paris, Francia: Klincksieck.
- Flashar, H. (1966). *Melancholie und Melancholiker in den medizinischen Theorien der Antike*, Berlin, Alemania: De Gruyter.
- Fraenkel, E. (1950). *Aeschylus. Agamemnon, II, Commentary on 1-1055*. Oxford, Inghilterra: Oxford Clarendon Press.
- González Rincón, M. (1996). *Estratón de Sardes. Epigramas*. Introducción, edición revisada, traducción y comentario. Sevilla, España: Universidad de Sevilla.
- Gostoli, A. (commentario de) (1996). En G. Cerri, *Omero. Iliade*. Introduzione e traduzione, Milano, Italia: Rizzoli.
- Guidorizzi, G. (1996). *Aristofane. Nuvole*. Milano, Italia: Mondadori.
- Harris, W.V. (2001). *Restraining Rage. The Ideology of Anger Control in Classical Antiquity*. Cambridge, MA, Cambridge University Press.
- Heubeck, Alfred (1983). *Omero. Odissea*. Volume III, Libri IX-XII. Milano, Italia, Mondadori.
- Indelli, G. (1988). *Filodemo, L'ira*. Edizione, traduzione e commento. Napoli, Italia: Bibliopolis.
- Janko, R. (1992). *The Iliad: A Commentary*. Volume IV: books 13-16. Cambridge, Inghilterra: Cambridge University Press.
- Kirk, G.S. (1985). *The Iliad: A Commentary*. Vol. 1: books 1-4. Cambridge, Inghilterra: Cambridge University Press.
- Konstan, D. (1985). The politics of Aristophanes' *Wasps*. *TAPhA*, 115, 27-46.
- Konstan, D. (2003). Aristotle in Anger and the Emotions. The Strategies of Satus. En Braund, & Most (eds.), pp. 99-120.
- Konstan, D. (2006). *The emotions of ancient Greeks: Studies in Aristotle and Classics Literature*. Toronto-Buffalo-London, USA: The University of Toronto Press.
- Konstan, D. (2011). The Passions of Achilles and Aeneas. Translating Greece into Rome, *Electronic Antiquity* 14(1), 7-22.
- Livrea, E. (1968). *Colluto. Il ratto di Elena*. Introduzione, testo critico, traduzione e commento. Bologna, Italia: Pàtron.
- Longo, O. (1968). *Commento linguistico alle Trachinie di Sofocle*. Padova, Italia: Antenore.
- Lourenço, F. (tradução de) (2005). *Homero. Iliada*. Lisboa, Portugal: Livros Cotovia.
- Lucas, D.W. (1978, with corrections, 1968¹). *Aristotle. Poetics*, Oxford, Inghilterra: Oxford University Press.
- Mchedlidze, M. (2010-2011). On the History of the Term μῆνις. *Phasis*, 13-14, 314-325.
- Mirto, M.S. (commentario de) (1997). In G. Paduano *Omero, Iliade*. Traduzione e saggio introduttivo. Torino, Einaudi-Gallimard, pp. 797-1520.
- Morenilla Talens, C. (2022). Agamemnon from Homer to Euripides. En M.d.F. Sousa e Silva & S. Marques Pereira (eds.), *Heroes and anti-heroes*. Roma, Italia: Aracne, pp. 133-156.
- Most, G. (2003). Anger and Pity in Homer's *Iliad*. En Braund & Most (eds.), pp. 50-75.
- Muellner, L. (1996). *The Anger of Achilles: "Mênis" in Greek Epic*. Ithaca (NY): Cornell University Press.
- Nagy, G. (1996). Foreword. En Muellner, 1996, pp. 7-8.
- Neri, L. (Ed.) (2020). *Forme di una passione. La rappresentazione dell'ira tra letteratura, teatro e filosofia*, Prefazione di Elio Franzini. Roma, Italia: Carocci.

- Pellegrino, M. (2010). *La maschera comica del Sicofante*, Lecce, Italia: Pensa Multimedia.
- Petrone, G. (2004). L'oratore allo specchio. I gesti delle passioni secondo Quintiliano. En G. Petrone (ed.), *Le passioni della retorica* (pp. 133-156). Palermo, Italia: Flaccovio.
- Ricciardelli, G. (2000). *Inni orfici*, Milano, Italia: Mondadori.
- Sampson, C.M. (2013). Nauplius at Troy: Aeschylus fr. 4512 k (Radt). *Archiv für Papyrusforschung*, 59, 33-46.
- Schein, S. L. (2015). The Interpretation of *Iliad*, I, 1-2: Language, Meter, Style, and Myth. *Revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaique*, 18, 301-310.
- Schein, S. L. (2022). *Homer. Iliad. Book I*. Cambridge, Inglaterra: Cambridge University Press.
- Slatkin, L.M. (1986). The Wrath of Thetis. *TAPhA*, 116, 1-24.
- Sloterdijk, P. (2008). Zeit des Zorns: Europas erstes Wort. En H. Siebenmorgen & C. Hattler, *Zeit der Helden: die "dunklen Jahrhunderte" Griechenlands 1200-700 v. Chr.* Badisches Landesmuseum, pp. 361-366.
- Sommerstein, A.H. (2019). *Aeschylus. Suppliants*. Cambridge, Inglaterra: Cambridge University Press.
- Torre, C. (2020). Una passione teatrale. Visualità, illusionismo e mimesi dell'ira in Seneca. En Neri (ed.), pp. 55-83.
- Totaro, P. (2006). En G. Mastromarco & P. Totaro (eds.), *Commedie di Aristofane*, 2. Torino, Italia: Utet.
- Trabattoni, F. (2020). L'ira in Platone. In L. Neri (ed.), pp. 43-54.
- Vegetti, M. (1995). Passioni antiche: l'io collerico. En S. Vegetti Finzi (ed.), *Storia delle passioni*. Roma-Bari, Italia: Laterza, 1995, pp. 39-73.
- Vetta, M. (1989). *Aristofane, Le donne all'assemblea*. Milano, Italia: Mondadori.
- Vial, H. (2021). Présentation du colloque international «Genres et formes poétiques de la colère, de l'Antiquité au XXI^e siècle» (18-19 novembre 2020). En De Poli, 2021, pp. 597-601.
- Watkins, C. (1977). À propos de menis. *Bulletin de la Société de linguistique de Paris*, 72, 187-209.

Resumen

Si sólo hubiera quedado el proemio de la *Iliada*, quién sabe cuánto habríamos fabulado sobre un poema heroico psicoemocional. La ira de Aquiles es una genial invención homérica, pero como tema central compacto sólo dura poco más de 200 versos y el propio Aquiles no es sólo un protagonista "latente", sino ostentosamente en *otium*. Destacada como primera palabra (μήνιν) y subrayada en el proemio, su ira no es de ninguna manera comparable a otras muchas iras fatales de dioses y de hombres ni a otras suyas mismas iras (5 en total). Más que furioso, Aquiles está polémico, como ya en Tenedos con Agamenón (*Cypr. Arg.*, p. 41.52 Bernabé², cf. S., fr. *566 Radt²) y luego con Odiseo en la pelea cantada por Demódoco (*Od.* 8.74-82). Polémico pero sorprendentemente razonable y humanitario, como en el episodio con el viejo Príamo en el libro XXIV, incluso excéntrico como en el libro IX, donde exhibe más que la ira la lira, tocándola como si estuviera en tiempo de paz. Una de las formas, junto con los deportes y los juegos, de apaciguar la ira.

Abstract

If only the proem of the *Iliad* had remained, who knows how much we would have fabled about a psycho-emotional heroic poem. The anger of Achilles is a brilliant Homeric invention, but Achilles' anger as a central compact theme does not last much longer than 200 lines and Achilles himself is just a "latent" protagonist, but ostentatiously in *otium*. Featured as the first word of the proem (μήνιν) and underlined in the proem, his wrath is in no way comparable to many other fatal wraths of gods and men no to his other angers (a total of 5). More than furious, Achilles is polemical as already with Agamemnon in Tenedus (*Cypr. Arg.*, p. 41.52 Bernabé², cf. S., fr. *566 Radt²), and later with Odysseus in the fight sung by Demodocus (*Od.* 8.74-82). Controversial but surprisingly reasonable and humane, as in the episode with old Priam in Book XXIV, even eccentric as in Book IX, where he displays the lyre more than anger, playing it as if in peacetime. One of the ways, along with sports and games, to appease anger.

Aquiles: figuração da desmesura¹

Achilles: dismeasure figuration

Ana Paula Pinto

FFCS-UCP

appinto@ucp.pt

ORCID: 0000-0003-0371-4984

Palavras-chave: Aquiles, *Iliada*, *Odisseia*, tradição cíclica, pintura cerâmica.

Keywords: Achilles, *Iliad*, *Odyssey*, cyclic tradition, ceramic painting.

1. Aquiles: figuração épica de uma fúria singular

O imaginário europeu está profundamente marcado pelo espectro simbólico da Guerra de Tróia, que a Antiguidade reconhecia ser o mais significativo evento da história da Humanidade. No amplo universo de personagens míticas que reticularmente se congregam à volta desse núcleo semântico, sobressai com excepcional relevância a figura de Aquiles, que, sobrevivendo incólume à erosão do esquecimento, continua a assumir-se hoje como um modelo heróico intemporal.

O incomparável influxo de Aquiles sobre o nosso imaginário simbólico, literário e artístico, deve-se indiscutivelmente ao facto de ter sido escolhido como protagonista da *Iliada*, e de a desmesura passional da sua ira ter marcado o ângulo peculiar de perspectivação poética da Guerra de Tróia. É este traço de desmesura, que, inscrevendo o herói numa esfera suprahumana, permite amplificar a densidade dramática da narrativa, não detalhada em todas as etapas sequenciais, mas antes concentrada com extraordinária força expressiva num curto intervalo de cerca de dois meses, imediatamente antes do final trágico dos conflitos. A par da indefinição com que se sobrevoam as primitivas causas do conflito², também o desfecho – recorrentemente projectado ao longo do poema por meio de alu-

¹ Estudo realizado no âmbito do Projeto de Investigação UIDB/00683/2020 (Centro de Estudos Filosóficos e Humanísticos - CEFH), financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia.

² O contexto narrativo do casamento de Tétis e Peleu, em *Il.* XVI, 140-5, *Il.* XVIII, 83-86 e *Il.* XXIV, 59-63; o primitivo móbil do julgamento de Páris, em *Il.* XXIV, 534 sqq.; e os inícios dos amores adúlteros de Helena e do príncipe troiano, várias vezes evocados através da perspectivação subjectiva de diversos actantes, ora pelas ríspidas censuras de Heitor (*Il.* III 46 sqq.) e pela leviana

sões proféticas à fatalidade iminente da vitória definitiva dos Gregos e da ruína de Tróia – se desvanece do horizonte narrativo, suspenso com a descrição trágica da morte e dos funerais de Heitor. Entre o início e o fim da diegese, ambos nebulosos, emerge, com uma força avassaladora desde o primeiro verso, a ira inflexível de Aquiles, ultrajado na sua dignidade heróica pela presunção leviana de Agamémnon, *o rei dos reis, pastor de povos*.

O canto primeiro detalha em três sequências paralelas³ como, distribuídos entre os vencedores os despojos dos saques militares, Agamémnon se viu forçado a prescindir da cativa que lhe tocara em lote, Criseida. Com efeito, desrespeitado nos seus direitos sagrados pela prepotência do rei dos Aqueus, o pai da jovem, Crises, sacerdote de Apolo, pede a intervenção sancionatória do deus, que faz cair sobre o acampamento grego uma peste funesta. Calcas, contando com a promessa de protecção de Aquiles, expõe publicamente, com os fundamentos da peste, a culpa individual de Agamémnon. Forçado a humilhar-se perante Apolo, e perante os seus pares mortais, devolvendo contra vontade um dos seus troféus de guerra, Agamémnon mitiga o seu despeito ultrajando Aquiles (o único que tem coragem de o desafiar), com a exigência de que este, o mais bravo dos guerreiros, o saqueador de cidades, apresente ao chefe supremo do exército o seu próprio prémio de guerra, a jovem Briseida. Aquiles defende o código de honra, sublinhando o inconsequente despropósito da decisão do soberano⁴. Ambos se ofendem publicamente, e o conflito eclode, determinado pela veemência do despotismo de Agamémnon. A Assembleia, chamada a arbitrar, acomoda-se à autoridade legal de Agamémnon, e não defende o direito natural de Aquiles. Duplamente ultrajado, pela afronta do chefe e pelo silêncio do exército, incapazes de reconhecer o seu direito legítimo a uma compensação de guerra por ser inequivocamente o melhor dos guerreiros, Aquiles decide retirar-se do cenário do combate e, isolado com as suas tropas do resto do exército, acompanha de longe o evoluir dos combates, assumindo narrativamente o estranho estatuto de protagonista ausente.

O termo *μῆνις* – apresentado desde o primeiro verso do poema como móbil preferencial para narrar *in medias res* a gesta heróica de Tróia, e como referente metonímico de Aquiles – tem na morfologia grega uma etimologia incerta: as variantes dórica e eólica *μῆνις* justificam a ligação a *μαίνομαι* (*estar sujeito a um*

jactância de Alexandre (*Il.* III, 443-44), ora pelo ressentimento de Menelau (*Il.* III, 351-54) e de Agamémnon (*Il.* VI, 56, 57).

³ De início, através da entidade heterodiegética do narrador (*Il.* I, 8-350); em seguida pelo desabafo pessoal da revolta do protagonista à mãe, a deusa Tétis (*Il.* I, 351-410), e por fim, através da mediatização de Tétis, que apresenta no Olimpo a Zeus a questão (*Il.* I, 493 sqq.).

⁴ Dado que o saque foi distribuído, não há possibilidade de redistribuição a partir de bens comuns ou de novos saques. Mais do que isso, o herói expõe publicamente como a prepotente imposição de Agamémnon violenta a sua dignidade, enquanto o melhor dos guerreiros, a guerrear em Tróia não movido pela satisfação de qualquer interesse pessoal, mas, pelo contrário, com a garantia profética do sacrifício da própria vida.

ardor furioso) e *μᾶνία* (*loucura*)⁵, e o reconhecimento no seu espectro semântico de um tipo de cólera prolongada, assente num desejo incontrolável de vingança. Muito provavelmente inscrito, nas origens, no campo semântico das solenidades religiosas, o vocábulo ocorre dezasseis vezes utilizado nos Poemas Homéricos, maioritariamente vinculado à esfera da ira divina; a de Aquiles é a única ira humana assim referenciada, e apenas em quatro passos cruciais⁶.

O móbil da ira desmesurada, que norteia toda a acção, oferece um alcance simbólico estruturante à narrativa. O episódio inicial do pai, que tenta em vão, perante a prepotência do inimigo, resgatar a filha viva, acabará por justificar o primeiro contexto de eclosão da fúria devastadora de Aquiles, reagindo contra a arrogância do rei incapaz de respeitar os direitos dos outros. No episódio da Embaixada (*Il.* IX), Fénix recorda a Aquiles a necessidade de depor a ira em função das múltiplas ofertas de desagravo apresentadas; incapaz de aceitar naquele momento argumentos racionais, o herói acabará por assumir mais tarde a desistência formal da sua fúria contra Agamémnon (*Il.* XIX, 35,75.), quando enlutado pela morte de Pátroclo, elege Heitor como alvo substituto do seu ódio irrefreável. Regressando ao combate apenas para saciar a sua violenta sede de vingança, ele aniquilará os Troianos e Heitor como um agente da ira divina (*Il.* XXI, 523). Mas a narrativa acabará por encerrar de forma inesperada, com a absoluta simetria do episódio inicial, do pai suplicante, no episódio final de apresentação de outro pai idoso e suplicante, que se dirige ao acampamento inimigo para resgatar o cadáver do filho à fúria do inimigo. Só esta simetria permite perceber o alcance simbólico profundamente humano e tocante de um círculo de cólera que se fecha, apaziguando-se na extraordinária e inesperada sensibilidade de Aquiles – que ao longo de todo o poema se mostrara regularmente inflexível às razões dos outros.

2. Aquiles na *Ilíada*

É a partir de alusões breves, sem necessidade de expansões explicativas, que a *Ilíada* tende a esboçar o retrato compósito do herói, dotado de dupla natureza (filho de um mortal, Peleu, e de uma deusa, Tétis). De acordo com a recomendação do próprio pai, quando o envia a combater em Tróia, de que não deixasse de ser sempre o melhor, superior a todos os outros (*Il.* XI, 784: αἰὲν ἀριστεύειν καὶ

⁵ Vd. Chantraine, 1968, s.v. Particularmente importante na Poesia Homérica, a palavra será também utilizada mais tarde pelos poetas trágicos e líricos, por Platão e Heródoto, mas raramente utilizada em prosa; foi também usada como sinónimo de ira duradoura, rancor, por escritores cristãos e judeus.

⁶ Associado quatro vezes a Aquiles, em *Il.* I, 1; *Il.* IX, 517; *Il.* XIX, 35, 75; doze vezes vinculado às figuras dos deuses (dito na *Ilíada* três vezes de Apolo, três de Zeus, e duas dos deuses; na *Odisseia* duas vezes de Zeus, uma de Atena, e uma dos deuses), em *Il.* I, 75; *Il.* V, 34, 178, 444; *Il.* XIII, 624; *Il.* XV, 122; *Il.* XVI, 711; *Il.* XXI, 523; *Od.* III, 135; *Od.* V, 146; *Od.* XIV, 283; note-se que quando, no símile de *Il.* XXI, 523, se utiliza o epíteto é a fúria de Aquiles a dizimar os Troianos que é comparada à ira divina, que do alto incendeia as cidades dos homens.

ὑπείροχον ἔμμεναι ἄλλων), Aquiles é reiteradamente⁷ apresentado como modelo de excelência (ἀρετή) heróica, “o melhor dos Aqueus”⁸.

O destacar-se no combate⁹ é, no entanto, apenas uma das suas características. Na verdade, o poema demonstra a excepcionalidade da sua figura através de um conjunto de traços superlativos, traduzidos regularmente pelo formulário epítetico tradicional, que o nota *o mais rápido, o mais belo, o mais jovem* e até *o mais contraditório* dos heróis aqueus.

A excepcional rapidez na corrida surge traduzida na notável representatividade formular de alguns dos seus epítetos distintivos¹⁰. Diomedes pode substituí-lo como bravo nas primeiras filas do combate (*Il.* V, 788 sqq.) e Ájax merece o elogio de Idomeneu por não lhe ser inferior no combate corpo a corpo (*Il.* XIII, 313-314, 321-325), mas ninguém se lhe iguala na corrida (*Il.* XIII, 324-325). No entanto, apesar de tão extraordinária recorrência do sema, nunca ao longo do poema nos é dado testemunhar esta capacidade única, que os autores posteriores tão empenhadamente glosaram: depois de abandonar o seu indignado estatismo, dentro da tenda (para onde se retirara em *Il.* I), só em *Il.* XXI ele persegue funestamente os troianos junto às portas dardânicas, e ainda precisa da ajuda sobrenatural de Atena para alcançar Heitor (*Il.* XXII), que o precede em fuga, ao fim de uma longa corrida em que ambos rodeiam as muralhas de Tróia por três vezes.

A moderna crítica tem notado (King, 1987) com perspicácia que até a beleza do herói surge superlativamente conotada: fugindo à utilização do vocábulo gené-

⁷ Cfr. *Il.* I, 240-244; *Il.* I, 409-412; *Il.* II, 768-770; *Il.* IV, 512-13; *Il.* V, 788-90; *Il.* VII, 226-228; *Il.* VIII, 224-226 = *Il.* XI, 7-9; *Il.* X, 105-107; *Il.* XIII, 745-747; *Il.* XVI, 269-274; *Il.* XVIII, 275-276.

⁸ Ἀριστεύειν μάχεσθαι, ou μάχη (*Il.* VII, 90; *Il.* XI, 409; *Il.* XV, 460; *Il.* XVI, 292; *Il.* XVI, 591; *Il.* XVII, 391) significa praticar grandes feitos bélicos, ser o melhor; isto permite de alguma forma esclarecer a natureza da oposição entre a κλέος de Ulisses (que é o melhor pela μήτις, sobretudo na *Odisseia*), e a τιμή de Aquiles: ao longo da tradição épica, ambos encarnam diferentes modelos de heroicidade, e disputam o título de ἄριστος Ἀχαιῶν, Aquiles porque se distingue no combate, Ulisses porque acaba por vencer em definitivo a resistência de Tróia.

⁹ Ele é com Ulisses o único saqueador de cidades, πολίπορθος (*Il.* IX, 328, “doze cidades de homens eu destruí”).

¹⁰ O tema da excepcional rapidez de Aquiles ecoa na utilização regular, nos Poemas Homéricos, de vários títulos epítéticos. Dos dezasseis epítetos que o herói utiliza em nominativo, cinco traduzem o mesmo sema relevante da rapidez no andar: ὥκῃς Ἀχιλλεύς (6 x), πόδας ὥκῃς Ἀχιλλεύς (38 x, e mais uma na fórmula alargada de verso inteiro), a fórmula alargada de verso inteiro Διογενὴς Πηλεὸς υἱὸς πόδας ὥκῃς Ἀχιλλεύς (1 x), ποδάρκης διὸς Ἀχιλλεύς (21 x), e ποδώκης (1 x). Estas são precisamente as fórmulas de nominativo mais produtivas, e com maior número de ocorrências; das restantes, só se utilizam mais de uma vez a fórmula genérica διὸς Ἀχιλλεύς (34 x), e as distintivas patronímicas Ἀχιλλεύς Θέτιδος παῖς ἠυκόμοιο (2 x) e Πηλείδης (24 x). Também das dezoito fórmulas com representatividade em acusativo, cinco traduzem a rapidez: Ἀχιλλῆα πόδας ταχύν (2 x), πόδας ταχύν... Ἀχιλλῆα (1 x), ταχύν... Ἀχιλλῆα (1 x), ποδώκεα Πηλείωνα (9 x) e ἄνακτα ποδώκεα Πηλείωνα (1 x). Apenas duas das vinte e quatro fórmulas que acompanham em genitivo a referência onomástica ou patronímica do herói referem a rapidez; ποδώκεος Αἰακίδαο (8 x na *Iliada*, 2 x na *Odisseia*), e ποδώκεος... Ἀχιλλῆος (1 x). Em dativo, também uma das onze fórmulas do herói veicula (2 x) a mesma ideia, ποδώκει Πηλείωνι.

rico εἶδος¹¹, com que se padroniza a beleza heróica dos homens, o poeta tende a utilizar inesperadamente na sua descrição os mesmos termos (καλός, κάλλος, cf. *Il.* XXI, 108) pelos quais sugere por regra a beleza arrebatadora das mulheres, de objectos excepcionais, ou de partes (a pele, os olhos) dos corpos dos homens. Embora os mesmos termos ocorram associados algumas raras vezes a outras figuras masculinas¹², esse uso obedece com regularidade à intenção de sublinhar a falta de correspondência entre a excepcionalidade da beleza e o carácter do herói¹³. A excelência de Aquiles permite distingui-lo, no entanto, em absoluto de todas as outras personagens masculinas a quem os mesmo atributos se vinculam: com efeito, nele a κάλλος, essa beleza deslumbrante, coexiste com a firmeza e nobreza de carácter que devem marcar a ἀριστεία de um guerreiro.

Vários testemunhos da *Iliáda* sugerem ainda que Aquiles fosse, se não o mais jovem dos Aqueus¹⁴, ao menos muito jovem, e um dos mais jovens. Fénix, que o acompanhou a Tróia, a pedido do pai Peleu, como mestre e tutor, lembra (*Il.* IX, 440-443) ao jovem que, partindo para o combate νήπιος, ainda criança, *nada sabia da guerra funesta e das assembleias*; testemunho equivalente é o prestado por Nestor (*Il.* XI, 786-789), relativamente à necessidade de Pátroclo o acompanhar a Tróia como conselheiro. Também Ulisses lembra na assembleia (*Il.* IX) diplomaticamente que, sendo o melhor e o mais corajoso em combate, Aquiles é mais novo, e deve, por isso, escutá-lo¹⁵.

A extrema juventude de Aquiles, que se sublinha desde o primeiro canto – no carinhoso apoio oferecido pela mãe, a divina Tétis – está intimamente associada ao tema central da vida interrompida cedo. Esta notação parece servir no poema uma intenção significativa peculiar, vinculando o herói a um destino excepcional, o do sacrifício prematuro e consciente da vida. É esta certeza fatídica que oferece o enquadramento para a mágoa que mãe e filho não podem deixar de exprimir, em desabafos recíprocos, ela padecendo por, imortal, o ter gerado para uma trágica mortalidade, e ele pela consciência renovada de ter herdado desde

¹¹ Aplicado, e.g., em *Il.* XVII, 279-80, a Ájax, que a todos superava, menos a Aquiles; e em *Il.* XXII, 370-71, a Heitor.

¹² Assim testemunha claramente o exemplo de Nireu, comandante de Sime, tão belo como Aquiles, mas um fraco (*Il.* II, 671-674), ou de Páris, que tem tanto de belo como de covarde e pusilânime (*Il.* III, 44-45; III, 391-394); e se em *Il.* III, 169-170 o termo se aplica a Agamémnon, na expressão do deslumbamento de Príamo, a observar o inimigo no acampamento ao longe, talvez isso possa ficar a dever-se a uma intenção irónica do poeta, a de mostrar que por trás da atracção física (do homem, ou da armadura?) não se oculta a força moral e guerreira devida a um pastor de povos.

¹³ A notação também ocorre excepcionalmente a reforçar um determinado contexto de sedução sexual que leva à tragédia: no caso de Ganimedes, que atraíu a paixão de Zeus (*Il.* XX, 232-235); e de Belerofonte e, cuja excepcional beleza provocou a paixão adúltera de Anteia, o ciúme culpado de Preto, e o ódio dos deuses (*Il.* VI, 156-65).

¹⁴ É possível que Aquiles não fosse o mais jovem: em *Il.* XIV, 112, Diomedes assegura na Assembleia (onde, no entanto, Aquiles não se encontra) que é o mais novo dos Aqueus; também em *Il.* XV, 569, de novo na ausência de Aquiles, Menelau incentiva a acção de Antíloco, lembrando-lhe que é o mais jovem e o mais célere dos Aqueus.

¹⁵ O mesmo motivo é apresentado no Olimpo por Poséidon a Apolo, em XXI, 440, e na terra por Nestor a Agamémnon e Aquiles, irados um com o outro (I).

o nascimento uma brevíssima porção de vida (αἶσα μίνυνθα), sendo não só breve (μίνυνθάδιος), como também o mais breve dentre todos (ὀκύμορος περὶ πάντων)¹⁶.

A *Iliáda* detalha vários casos dramáticos de jovens que perdem a vida em combate. Algumas narrativas perturbam-nos, como as de três heróis menores (Licáon, Simoésio e Hipótoo) que recebem o mesmo epíteto μίνυνθάδιος (*de curta duração*) com que o herói, cheio de mágoa, se define no desabafo que tem com a mãe (*Il.* I, 352)¹⁷. Surpreendentemente, o narrador também tributa o mesmo epíteto ao príncipe troiano Heitor, seu duplo e oponente, no contexto da descrição da sua excepcional *aristeia* (*Il.* XVI, 612-613)¹⁸. Mas Aquiles distingue-se na singularidade: enquanto todos os outros jovens apenas hesitam, possivelmente nem sequer conscientes, entre duas temporizações (ou mais cedo ou mais tarde) da morte inevitável¹⁹, ele, assumindo com consciente desassombro a opção entre a sua dúplice natureza divina ou mortal, sabe que não sobreviverá à morte e voluntaria-se a pagar com a vida o preço da glória²⁰. Se os outros guerreiros assumem riscos, na expectativa de escaparem à morte, ele sacrifica-se conscientemente, sabendo que morrerá em Tróia. Por isso, a glória que lhe foi prometida como

¹⁶ Aquiles é o único herói que recebe na *Iliáda* o epíteto ὀκύμορος, sempre inserido em discursos directos, profundamente magoados e trágicos da mãe, que é uma deusa. Gozando, por isso, de divina onisciência, Tétis comunica sem sombra de dúvidas e de ilusões ao filho (*Il.* I, 417-418; XVIII, 95) este destino irreversível, e não se cansa de o denunciar perante os pares divinos (Zeus, em *Il.* I, 505, as irmãs Nereidas, em *Il.* XVIII, 56-60, e Hefesto, em *Il.* XVIII, 437-460).

¹⁷ Licáon (*Il.* XXI, 84-85); Simoésio, filho de Antémion (*Il.* IV, 477-479), e Hipótoo, filho do glorioso Leto (*Il.* XVII, 302). Estes três episódios parecem reflectir-se especularmente no patético lamento com que Tétis desabafa a sua mágoa, perante as Nereidas (*Il.* XVIII, 56-60) e Hefesto (*Il.* XVIII, 437-441), de ter assim gerado um filho excepcional, que cresceu rápido como uma árvore num fértil pomar, e que agora, enviado para Tróia, ela já não voltará a acolher no palácio paterno. O mesmo quadro tragicamente melancólico se esboça ainda no desabafo de Aquiles, numa espécie de monólogo ritual, diante do cadáver de Pátroclo, entrevedo, numa tristeza visionária, o luto próximo do próprio pai.

¹⁸ Comentando (*Il.* XVI, 612-613) que Heitor foi cumulado por Zeus de excepcional glória e honra por estar destinado a uma vida breve, uma vez que Atena lhe encurtava a vida, usando como agente o Pelida.

¹⁹ A ética épica sublinhava a melancólica certeza de que os homens preenchem a natural extensão da sua vida, seja ela qual for, com um empréstimo de imortalidade a que se chama glória. A única compensação para a morte inevitável e a única salvaguarda contra o esquecimento dos vindouros é, na verdade, a glória, que o herói conquista sobretudo a defender a sua excepcional τιμή, a honra, na batalha que concede glória aos homens (μάχη κυδιάνειρα). Por isso o Lício Sarpédon, filho de Zeus (a quem compete no Poema o papel de duplo de Aquiles), lembra ao companheiro Glauco que os homens não combateriam em guerra alguma se pudessem viver para sempre, imortais e isentos da velhice; apenas a certeza da morte os empurra a encontrar outra via de imortalidade, e o significado supremo para esse breve espaço de tempo que lhes foi concedido sobre a terra (*Il.* XII, 310-328).

²⁰ Aquiles é a única personagem que vê com absoluta lucidez antecipadamente a sua morte, e é capaz de lhe prever as consequências (*Il.* XVIII, 86-90 e 95-96; *Il.* XIX, 322-337; *Il.* XXIV, 540-542). Por um processo de intencional simetria, o poeta faz com que também Heitor se aproxime desta consciência da própria morte e das suas consequências, quando, no dramático diálogo com a esposa (*Il.* VI, 454-463), retrata o príncipe troiano a evocar perante Andrómaca, mais do que a sua morte, os efeitos da queda de Tróia que lhe sobrevirá, enquanto formula o desejo de já não estar vivo para testemunhar o desespero da esposa.

recompensa pela amarga presciência da mãe²¹ deveria ser incomparável e imortal, e o desencanto provocado pela prepotência de Agamémnon aprofunda não só a angustiada revolta do herói, mas também a melancolia enlutada da própria mãe imortal, perante a inexorabilidade do destino.

A *Iliáda* fornece ainda outros elementos dispersos para percebermos que na personalidade de Aquiles se associam outros traços de caracterização, simultaneamente divergentes e complementares²². Ele é, na verdade, o herói que aniquila e cura. Por um lado, herdou de Peleu, oferta nupcial de Quíron, uma prodigiosa lança de freixo (*Il.* XVI, 140-44; *Il.* XIX, 388-91), que só ele maneja com extraordinária habilidade, a aniquilar os homens, e que, à conta da sua iniciativa, doze cidades se perderam, e muitos homens desceram ao Hades. Mas também recebeu do Centauro Quíron, seu mestre, a delicada e compassiva arte de curar (*Il.* XI, 831-832), que ele transmitiu ao amigo Pátroclo, o que permitirá ao jovem socorrer os feridos, na infortunada circunstância em que os dois filhos de Asclpio, Mácaon e Podalírio, os físicos do exército, estão impedidos de exercer o seu mister (*Il.* XI, 505 sqq.): o episódio parece claramente prefigurar a próxima circunstância (*Il.* XVI) em que Pátroclo, condoído com a sorte do exército aqueu, abandona a segurança do acampamento, e em substituição do amigo, aterroriza o exército troiano, sacrificando a própria vida – e assim precipitando a queda definitiva de Tróia.

É e esta sensibilidade à dor, intimamente partilhada pelos dois amigos, que justificará mais tarde (*Il.* XVI, 21-28) o apelo de Pátroclo a que Aquiles não continue insensível aos problemas do exército aqueu, que está ferido, e a precisar de cura. Além de deter o terrível poder de odiar, e permanecer inflexivelmente fiel ao seu ressentimento, Aquiles também conserva puro um lado terno e delicado da alma. Quando a Embaixada, cuidadosamente constituída para atenuar o seu ressentimento (*Il.* IX), o visita no acampamento, Aquiles recebe cheio de cortesia Fénix, Nestor e Ulisses, os emissários de Agamémnon, que o encontram surpreendentemente a dedilhar uma lira recolhida entre os despojos da guerra,

²¹ Quando o herói, desiludido dos valores heróicos por que empenhou a vida, responde negativamente às solicitações da embaixada (em *Il.* IX, 412-416), sabemos que ao vir para Tróia já tinha sido informado pela mãe das alternativas únicas que tinha, na pacatez de Ftia, ou em Tróia; optando claramente pela qualidade, em detrimento da quantidade, Aquiles procura atribuir ao absurdo da sua mortalidade um significado imortal. Esse é precisamente o dilema proposto no início do poema: o herói espera que a sua curta vida, rapidamente desbaratada a ser o melhor e o mais temido de todos os Aqueus, seja cumulada, segundo as promessas divinas, de honras e glórias proporcionalmente equiparadas. Mas a arrogância caprichosa de Agamémnon, legitimado pela hierarquia humana, ultraja o seu direito natural, como revela a mágoa do herói a Tétis (*Il.* I, 352-54), e ela se compromete a comunicar a Zeus, no Olimpo (*Il.* I, 415-418; *Il.* I, 505).

²² O escudo que Hefestos concebe, a pedido de Tétis, para a renovada panóplia do herói, parece simbolizar essa duplicidade complementar de carácter do herói: ao contrário dos outros escudos descritos na *Iliáda* (particularmente a terrível égide de Atena, em *Il.* V, 739-742, e o escudo de Agamémnon, em *Il.* XI, 36-40), o escudo de Aquiles é uma maravilhosa obra de arte que representa, como um sumário do mundo, emoldurado pelas águas profundas do Oceano, em níveis especulares de oposições, os vários lados opostos da vida, a terra e o céu, o dia e a noite, a alegria da festa e a punição do castigo, a guerra e a paz, a vida e a morte.

deleitando com a delicadeza dos acordes o coração²³, e a cantar perante o silêncio de Pátroclo as glórias dos homens (κλέα ἀνδρῶν), as mesmas que a arrogância de Agamémnon lhe recusou. Ele é, também, simultaneamente o que devasta brutalmente cidades e aniquila sem compaixão os inimigos (e.g., em *Il.* VI, 418-428, o pai e os sete irmãos de Andrómaca), ou que, por compaixão, os poupa à morte mediante resgate (*Il.* XI, 104-106, os filhos de Príamo, Isso e Ântifo). Depois da morte de Pátroclo, o herói regressa ao campo de batalha inflamado por um ódio brutal e inflexível, e faz questão de maltratar com a mais selvática violência os oponentes Troianos²⁴. Mas a morte de Heitor (livro *Il.* XXII) parece impor um limite à sua fúria irracional; enquanto se aprofunda a sua necessidade de brutalização do cadáver, que repugna até a sensibilidade dos próprios deuses, amplia-se também a sua consciência do significado inalienável da vida, e a crítica subliminar aos valores heróicos que defendia²⁵. É assim que, no final do poema (*Il.* XXIV), a complexa personalidade divergente de Aquiles parece voltar a reintegrar-se numa unidade de equilíbrio interior, pela via da compaixão, ou conversão à dor do outro. À manifestação alucinada do seu profundo desespero – sozinho, na tenda, sem comer nem repousar, ou no combate, a massacrar os Troianos, ou de novo no acampamento a vilipendiar o cadáver de Heitor em volta da pira de Pátroclo – os deuses deliberam e intervêm por solicitação de Apolo. Tétis, enviada a admoestar o filho (*Il.* XXIV, 128 sqq), consegue, por fim, que ele restitua o cadáver de Heitor a Príamo, rei vencido e pai enlutado – e decerto imagem prefigurada do trágico desamparo do próprio pai, em Ftia (*Il.* XXIV, 486-504).

3. Aquiles na *Odisseia*

A narrativa *Odisseia*, a decorrer quando se encontram já consumadas a queda de Tróia e a morte de Aquiles, sublinha, a partir do protagonismo de Ulisses e do seu novo modelo de heroicidade, uma mensagem poética muito mais positiva e optimista. O Consílio dos deuses, no início do poema, propõe, com uma tónica moralizadora capaz de transcender o trágico determinismo da *Ilíada*, que o

²³ Embora haja outros exemplos de expressões musicais dos Aqueus (*Il.* I, 472-474; *Il.* XVIII, 569-570; *Il.* XXII, 391-392), Aquiles é o único guerreiro surpreendido no acto de tocar e cantar individualmente.

²⁴ Os comentadores homéricos notam que, em termos estilísticos, as matanças de Aquiles costumam vir cumuladas dos mais impressionantes e intensos símiles, com recurso a imagens das forças elementares, tormentosas e destrutivas da natureza (o fogo, a trovoadas, o vento, a tempestade, manadas de cavalos em fúria, leões), algumas usadas quase metonimicamente como representações simbólicas da guerra. Aquiles tende, pois, a surgir metaforicamente conotado com um animal selvagem, ou uma força irracional e elementar da natureza.

²⁵ Aquiles vai amadurecendo numa moldura humana mais abrangente, enquadrado no motivo da sua reconciliação com Príamo, o inimigo vencido, consigo mesmo, e com a sua natureza trágica de homem mortal que se não pode subtrair à morte. Este desenvolvimento permitirá, pois, que o poema encerre de forma melancólica e civilizada, através dos ritos fúnebres devidos a todos os mortos, e em particular a Heitor, o mais nobre e infeliz dos troianos, introduzindo simbolicamente uma trégua necessária à reflexão sobre a mortalidade, e sobre os condicionalismos que ela deve impor às opções existenciais dos homens.

homem não pode atribuir ao arbítrio caprichoso dos deuses todos os infortúnios que sofre por causa dos seus próprios erros: na verdade, como sucederá a Ulisses, os próprios deuses velam do céu para que tarde ou cedo um comportamento justo seja recompensado, e um crime praticado voluntariamente seja punido.

Ecoando o drama da mortalidade prematura que lhe andava associado na acção da *Ilíada*, a figura de Aquiles, que já esgotou no limite concreto da sua vida mortal o potencial dinâmico da sua gesta heróica, recorre simbolicamente no espaço soturno do Reino dos Mortos, ajustado ao estereótipo simplificado do guerreiro da ira súbita, das proezas superlativas, e da obsessão com a honrabilidade. Quando Ulisses desce ao Hades para se entrevistar com Tirésias (*Od.* XI), encontra as sombras de alguns dos guerreiros que com ele combateram nas planícies de Tróia. Depois de dialogar com a alma de Agamémnon, identifica, junto de Ájax, de Pátroclo e Antíloco, o grande Aquiles, perplexo de ver o ilustre companheiro descer vivo ao reino dos mortos, onde apenas se encontram sombras estafadas e sem entendimento. Intuindo-lhe o azedume, Ulisses compara a sua própria desventura com a inexcedível fortuna de Aquiles, honrado como o melhor entre os vivos e os mortos. Amargurado, Aquiles defende então não haver compensação alguma para a morte, sempre mais odiosa do que a vida, por mais infeliz e inglória que seja. Sem deixar de algum modo de ecoar um pessimismo próximo ao da sua caracterização na *Ilíada*, o extremismo desencantado da resposta não parece traduzir o mesmo tom de teimosa inflexibilidade com que ele recusava no episódio da embaixada da *Ilíada* as ofertas de pacificação pelo ultraje, ainda que fossem tão numerosas como os grãos de areia (*Il.* IX, 385 sqq.). O optimismo inato de Ulisses consegue, na verdade, atenuar-lhe o desencanto, com o subterfúgio de aludir às glórias militares de Neoptólemo, o filho que Aquiles deixou criança em Ciro, e que viria a substituir o pai morto no campo de batalha, em Tróia. Aquiles afasta-se, então, regozijando-se da glória heróica do filho (*Od.* XI, 540).

No canto XXIV da *Odisseia*, a pretexto da descida dos pretendentes ao Hades, guiados por Hermes psicopompo, encontramos novamente ocasião de entrever as almas dos heróis mortos. Agamémnon e Aquiles, que acabam de se encontrar, revêem, à luz do contraste, as circunstâncias da morte um do outro, e sublinham a superioridade de uma morte gloriosa no campo de batalha, que conquista para o herói e para a sua prole uma fama inextinguível. Confrontado agora não com a vida que perdeu, mas com o fim ignominioso do Atrida, às mãos da esposa adúltera e do amante, Aquiles reconcilia-se com o código heróico que lhe permitiu continuar a viver depois da morte na memória dos vindouros. Mas ambos reconhecem que, mais feliz que o destino de qualquer um deles, é o de Ulisses, que conseguiu sobreviver às circunstâncias, e regressar à sua vida familiar e social²⁶.

²⁶ K. C. King (1987, p. 48), reflecte: "A ênfase na vida mesma é o que distingue o modo de vida não-heróico do heróico; na *Odisseia*, o homem não precisa de arriscar a vida para atribuir sentido à vida: há sentido suficiente nos papéis de marido, pai, e membro responsável de uma sociedade. Visões destes papéis servem apenas na *Ilíada* para criar sofrimento: sofrimento por os jovens nem chegarem a cumprir esses papéis, ou por os adultos (Heitor) não poderem regressar a eles.

As aparições sucessivas da sombra de Aquiles no Reino dos Mortos, a cruzar-se com Ulisses vivo, no canto XI, e com Agamémnon morto, no XXIV, oferecem ao poeta o enquadramento para valorizar um novo modelo de heroicidade, alicerçado na experiência dinâmica de Ulisses em busca do seu próprio destino singular: enquanto o regresso rápido e infausto de Agamémnon justifica a necessidade de uma prudente aproximação ao lar, o heroísmo bélico de Aquiles aponta por contraste um novo código heróico mais positivo, o da luta pela sobrevivência. De alguma forma o contraponto pessimista de Aquiles serve também uma intenção simbólica do poeta, que perpassa toda a *Odisseia*, e surge personificada no carácter positivo do seu novo protagonista, comprometido com o projecto de superar até as circunstâncias mais difíceis, num esforço de sobrevivência que torna inequivocamente a vida preferível à morte.

4. Aquiles noutras tradições artísticas

Embora se possa reconhecer que foi a Poesia Homérica que legitimou Aquiles como modelo heróico incomparável, podemos também deduzir que o seu influxo já se exercia sobre o imaginário grego antes do conhecimento regular e universal do modelo homérico. Na verdade, à volta da singular natureza de Aquiles, a Literatura Grega detalhou profusamente por séculos múltiplas narrativas, capazes de elucidar os relatos homéricos, quase sempre alusivos. Equivalentes pormenores lendários – acerca da sua concepção e infância fabulosas, da educação ministrada pelo Centauro Quíron, da sua força e rapidez prodigiosas, da singularidade das suas armas, dos seus opositores, das intrigas eróticas em que se envolveu – tendem ainda a oferecer-se, muitas vezes com grande autonomia simbólica, na delicadíssima sedução pictórica das pinturas cerâmicas da época arcaica e clássica²⁷.

Os poemas da chamada Poesia Cíclica Troiana²⁸ preservaram grande parte do reportório tradicional de narrativas mitológicas, que ecoam em múltiplas alusões da *Ilíada* e da *Odisseia*, e se virão a espelhar também na filigrana explicativa de toda a filologia homérica, ao longo de um arco temporal de muitos séculos. Pela análise dos muito poucos fragmentos supérstites deste manancial narrativo, pelos resumos da *Chrestomathia* de Proclo – e pelo testemunho indirecto dos autores antigos – podemos perceber que o desaparecimento quase total dos poemas não deve representar uma perda literária de relevo, apesar de impor sérias

Homero serve-se da complexidade de Aquiles para sublinhar essa mágoa: com a sua complexidade, ele mostrou-nos o custo de ser herói, e a essencial tragédia de ser humano”.

²⁷ Cfr. para a análise detalhada do excepcional repositório imagético de Aquiles na arte cerâmica grega, Figueira (2020).

²⁸ No conjunto do tradicionalmente chamado Ciclo Troiano – constituído pelos *Κύπρια* (*Cypria*), a *Αἰθιοπία* (*Aethiopis*), a *Ίλιάς Μικρά* (*Ilias Mikra*, *Ilias Parva*), a *Ίλιονπέρις* (*Iliupersis*, *Ilii Excidium*), os *Νόστοι* (*Nosti*, *Rediti*) e a *Τελεγόνοια* (*Telegonia*) – sistematizavam-se poeticamente todos os feitos relativos à Guerra de Tróia e ao regresso dos heróis omitidos por Homero. Proclo deixou-nos sumários pormenorizados desta produção narrativa na sua *Γραμματική Χρηστομάθεια*, mais conhecida pela forma abreviada *Χρηστομάθεια* (*Chrestomathia*).

limitações ao conhecimento de pormenores do mito que Homero não explicitou ou nem sequer recontou.

Sabemos pelo detalhado resumo de Proclo que os *Cypria*, de autoria incerta, narravam em onze livros, como prequela da *Ilíada*, os antecedentes da guerra de Tróia. A partir do pretexto mítico oferecido pela resolução de Zeus, inspirado por Témis (ou Némesis, ou Momo), de aliviar, por meio de uma guerra, a terra oprimida por uma população excessiva, Aquiles perfila-se complexamente, a par de Helena (seu duplo simbólico), como fundamento primário e instrumento da ira divina, por meio da qual foi possível depurar os excessos da miséria humana. Por causa do ressentimento de Zeus, desprezado nas suas manobras de sedução por Tétis (que não deseja desagradar à sua ama, a deusa Hera), a deusa é forçada a um casamento humilhante com o mortal Peleu, que oferece cenário para dois elementos fulcrais do mito, a causa primeira da Guerra de Tróia, e a constituição do núcleo familiar de onde nascerá o seu mais distinto herói, Aquiles. Ao móbil directo da contenda, provocado pela inoportuna aparição de Éris nas núpcias, junta-se a cena do julgamento de Páris, e do rapto de Helena, apresentada ao ingénuo jovem como suborno por Afrodite: o projecto divino de guerra acha, pois, enquadramento concreto na realidade humana. Depois de detalhar as circunstâncias da aproximação da deusa Tétis e do mortal Peleu, referiam-se, na lista das prendas oferecidas aos nubentes por Quíron, Atena e Hefestos, a prodigiosa lança de freixo que Aquiles manuseará nas suas façanhas militares. De seguida, contava-se a excepcional infância do herói, e a sua educação sob a tutela de Quíron. Na sequência do ultraje de Menelau, ausente em Creta, mas informado por Íris do sucedido, narravam-se os esforços dos chefes aqueus a reunirem por toda a Grécia os exércitos, e a sua reunião, em Áulis; detalhava-se ainda a chegada do jovem Aquiles, que acabara de desposar em Ciro Deidamia, e de gerar Neoptólemo. Narravam-se depois os episódios relativos ao ferimento e cura mágica de Télefo, e ao sacrifício (e mágica substituição no altar ritual por uma corça) da inocente Ifigénia, conduzida ao local por instrução de Calcas a pretexto de um futuro casamento com Aquiles. Seguia-se a narração dos primeiros nove anos da guerra, com os episódios iniciais das mortes de Protesilau por Heitor, e de Cicno, o invulnerável filho de Poséidon, por Aquiles; sucediam-se as proezas bélicas do Pelida a saquear várias cidades próximas e aliadas de Tróia, como Lirnessos, Pédasos, e Tebas da Mísia; o roubo dos rebanhos de Eneias; a morte do príncipe Troilo e a captura e venda de Licáon; notava-se a sua excepcional capacidade de evitar que as tropas frustradas debandassem para casa, e o encontro secreto em Tróia do herói com Helena; a captura de Briseida e Criseida, o assassinato de Palamedes por Ulisses, e a determinação de Zeus de favorecer os Troianos, afastando Aquiles do combate, depois da sua disputa com Agamémnon. O poema encerrava com um catálogo das tropas contingentes. Em anexo, apresentamos como ilustrativa desta fase narrativa, pré-iliádica, uma fotografia de uma ânfora ática de figuras negras que consta nas colecções do Museu Britânico (1843.1103.60): no bojo, emolduradas por duas esfinges que exibem, no seu próprio dorso, dois enormes olhos fixados no observador, estão representadas as atribuladas manobras de sedução de Peleu tentando vencer as resistências de Tétis; as múltiplas figuras de animais selvagens que a acometem representam

simbolicamente as metamorfoses de dilação da deusa, forçada a esta relação. O episódio prefigura a consumação do encontro sexual da deusa com o mortal, a que a tradição associava o primitivo móbil da Guerra de Tróia.

Como clara seqüela da *Ilíada*, e iniciando até possivelmente com o mesmo verso que lhe servia de final, surgia a *Aethiopis*, uma composição épica em cinco livros, atribuída a Arctino de Mileto. Contava como Pentésiléia, a amazona filha de Ares, combatendo ao lado dos aliados troianos, mata Podarces, filho de Íficlo e irmão de Protesilau, e é morta por Aquiles; na sequência de uma paixão que o herói entretanto concebe pela amazona moribunda, vê-se ainda compelido a matar o compatriota Tersites, que escarnecera do seu afecto, e a afastar-se para Lesbos, para se purificar do crime, sacrificando a Apolo, Ártemis e Leto. Detalhava-se então como Mémnon, rei dos Etíopes, filho da Aurora e sobrinho de Príamo, se apressara a enviar auxílio aos aliados troianos, matando Antíloco, filho de Nestor (o herói que ocupava o lugar de Pátroclo no coração de Aquiles), e é morto por Aquiles; a Aurora conseguia então de Zeus a imortalidade para o seu filho. Por fim, narrava-se a morte de Aquiles junto às Portas Ceias, atingido pela flecha de Páris, orientada por Apolo; durante os funerais do herói, Ulisses e Ájax disputavam o prémio das armas de Aquiles. O poema encerrava pormenorizando como Tétis resgatava da pira o cadáver do filho e o transportava para a Ilha Leuce, onde lhe restituía a vida e lhe concedia a imortalidade. A título ilustrativo, anexo no final do texto uma segunda imagem de uma *pelike* ática de figuras vermelhas, fotografada nas colecções do Museu Britânico (1864.1007.126): no bojo, rodeada das irmãs Nereidas, Tétis abraça o filho Aquiles, que traduz iconicamente, na postura sentada e velada, de cabeça baixa, a mágoa de um luto que o habita. É possível que a centralidade dos desabafos do filho descorçoado, com a mãe divina mas incapaz de o proteger do destino, evoquem em simultâneo o episódio inicial da *Ilíada*, após a afronta cometida por Agamémnon contra Aquiles, e também a sua réplica narrativa, no novo encontro após a morte de Pátroclo, que antecipa como um indício trágico não só a morte do herói, mas toda a sucessiva Guerra de Tróia.

Relativamente a Aquiles, os restantes relatos cíclicos oferecem informações apenas periféricas. A *Ilias Parva*, possivelmente escrita por Lesques de Mitilene em quatro livros, começava com a disputa de Ájax e Ulisses por causa das armas de Aquiles, e descrevia as circunstâncias da loucura e suicídio de Ájax, na sequência da sua atribuição arbitrária a Ulisses, favorecida por Atena; detalhava ainda como Eurípilo, filho de Télefo, acabava derrotado por Neoptólemo, que os Gregos tinham mandado vir de Ciros (e que ocupa na última parte da guerra o lugar do pai); os Troianos ficam sitiados, e, por meio do estratagema do cavalo de madeira, do acto de espionagem de Ulisses, disfarçado de mendigo, e do roubo do Paládio, os Aqueus conseguem a conquista definitiva da cidade de Tróia, após a falsa retirada da frota grega para Ténedos.

A *Iliupersis*, atribuída a Arctino de Mileto, detalhava com maior precisão em dois livros alguns dos episódios já abordados no argumento da *Ilíada* e da *Ilias Parva*: na sequência do estratégico abandono do cavalo de madeira na praia, e do ardiloso saque da cidade, descreviam-se por fim os dramáticos pormenores da tomada de Tróia – com a morte de Príamo junto do altar de Zeus às mãos de

Neoptólemo, o atribulado encontro de Menelau e Helena, a violenta morte de Deífobo, a violação de Cassandra e o roubo do Paládio por Ájax Oileu, a morte de Astíanax por Ulisses, o sacrifício de Políxena sobre o túmulo de Aquiles, a entrega de Andrômaca a Neoptólemo, na repartição dos despojos – até ao definitivo regresso da frota grega, perseguida pelo ódio de Atena²⁹.

Ao pormenorizar, com um provável pendor catalógico, as infortunadas viagens dos Aqueus de regresso ao lar³⁰, os *Nosti* contavam como a imagem de Aquiles aparecia aos que viajavam com Agamémnon e os impedia de prosseguirem viagem; e como Neoptólemo, aconselhado por Tétis, viajou por terra através da Trácia, encontrando Ulisses em Maroneia, sepultando Fénix, e sendo recebido pelo avô Peleu no país dos Molossos; depois de narrar o assassinato de Agamémnon por Egisto, e a sua vingança por Orestes, o poema finalizava com o regresso de Menelau a Esparta.

5. Distinção de modelos heróicos

Pela comparação de modelos narrativos presentes nos Poemas Homéricos e nas versões populares – entrevistas a partir do reduzido *corpus* de versos originais dos Poemas Cíclicos, do mais volumoso manancial de informações literárias posteriores, e espelhadas na figuração artística dos vasos cerâmicos – a moderna filologia³¹ tende a evidenciar um claro contraste de mundividências, e a legitimar a certeza da incontestável originalidade homérica. Na verdade, enquanto as narrativas sa épica cíclica e da cerâmica clássica tendem a evocar com frequência peripécias e elementos fantásticos e miraculosos, possivelmente muito antigos (pré-homéricos), a Poesia Homérica (e em particular a *Ilíada*) propende a não lhes garantir acolhimento, ou rejeitando-os integralmente, ou envolvendo-os num discreto véu de ambiguidade.

Enquanto a moldura humana dos Poemas Homéricos, depurada por uma evidente tendência de racionalização, se funda em heróis mortais, falíveis, e tragicamente conscientes dos seus próprios limites frente ao outro e ao destino inevitável – o Aquiles do Ciclo Épico e da arte figurativa apresenta-se como uma figura exótica, marcada desde o nascimento por uma vida excepcionalmente rica de episódios fantásticos, e dotada de extraordinárias capacidades. Dentre as excêntricas histórias de relações amorosas entre seres divinos e mortais sobressaía com grande exotismo a de seus pais, Tétis e Peleu, narrada nos *Cypria*, com o detalhar das circunstâncias do casamento, nunca claramente abordadas por

²⁹ Para a explicação da terceira figura anexada ao texto (ânfora ática de figuras negras das colecções do Museu Britânico: BM: 1842.0314.3), veja-se o final deste texto.

³⁰ Pela sua peculiar temática, o poema antecederia a *Odisseia*, que se apresenta genericamente como a história do regresso de Ulisses, o último, o mais atribulado, e o mais célebre dos "Regressos" heróicos da guerra de Tróia.

³¹ Vd. Jasper Griffin, 2001.

Homero³². Na esfera das irregulares vivências da infância, sobressaía o tema do magistério de Quíron: a narrativa homérica preferiu a esta (reduzida a brevíssimas alusões da *Iliáda*³³) uma variante mais realista na personagem humana do velho Fénix (cfr. *Il.* IX, 438 sqq. e 485-494), que o pai Peleu envia com o filho muito jovem a Tróia para lhe ensinar tudo, “como ser orador de discursos e fazedor de façanhas” (*Il.* IX, 441-442).

Contrariamente à *Iliáda*, que sobrevoa com delicadeza a intimidade dos heróis, e em particular a do solitário Aquiles, as composições do Ciclo comprazem-se em apresentar com requintes de pormenor os excessos passionais da vida dos mortais, envolvidos em múltiplos casamentos, e dotadas de sinuosas linhas de descendentes³⁴: o passado amoroso de Aquiles, na corte do rei Licomedes, em Círos, é devassado nos *Cypria*, e as suas sucessivas ligações a várias figuras femininas – sempre tocadas como por um halo de desgraça à sua proximidade – vão sendo retomadas ao longo dos poemas épicos (Ifigénia e Briseida nos *Cypria*, Pentessileia na *Aethiopis*, Políxena na *Ilioupersis*).

Também contrariamente à conduta poética de Homero, que evita sequer mencioná-los³⁵, as variantes narrativas cíclicas exploram sem pudor os meandros da perversão humana, com os seus excessos libidinosos, as suas covardias, traições, e condutas de uma crueldade monstruosa. Entre as covardias que se sucedem no Ciclo inscreve-se o facto de também Aquiles tentar fugir ao dever, escondendo-se entre mulheres na corte de Licomedes (donde sairá denunciado apenas pela sua própria luxúria). Ao contrário do sucedido nos Poemas Homéri-

³² Homero apenas alude discretamente à passada relutância da deusa em partilhar o leito com um mortal (*Il.* XVIII, 85 sqq., 429 sqq.), e à actual solidão de Peleu, em Ftia (e.g., *Il.* XVIII, 331; *Il.* XXIV, 535 sqq.), enquanto Tétis vive na moradia paterna, sob o mar (*Il.* I, 357-358; *Il.* XVIII, 36-37).

³³ E.g. *Il.* XI, 832; *Il.* XVI, 143; *Il.* XIX, 390.

³⁴ Helena, por exemplo, pretendida por inúmeros Aqueus, e casada com Menelau, é arrastada para uma complexa sucessão de relações adúlteras - todas cumuladas com o nascimento de um filho - com os irmãos Páris, Deífobo e Heleno, até regressar compulsivamente ao marido (*Ilias Parva*, *Ilioupersis*, *Nosti*); também Ulisses, afastado a contragosto da esposa Penélope e do filho Telémaco, multiplica com leviandade as suas aventuras extra-conjugais, e o número de filhos, com Calipso, mãe de Latino, e Circe, mãe de Telégono, ao longo da sua ausência; para cúmulo de cinismo, após o regresso a Ítaca, e o reencontro com a família legítima, desposa ainda Calídice, rainha dos Tesprotos, e mãe de Polipetes (*Telegonia*). J. Griffin sublinha (2001, pp. 372 sqq.), em evidente contraste, a austeridade dos núcleos familiares homéricos: tal como Helena tem apenas de Menelau, o marido legítimo, uma única filha, Hermíone, também Ulisses tem apenas de Penélope um único filho amado, Telémaco, e Andrómaca de Heitor o pequeno Astíanax, cuja orfandade os pais tanto receiam. Mais uma vez esta diferença traduz uma fundamental carga significativa: a relação hedonista e culpada de Helena e Páris não pode comparar-se nem com a profundidade emocional da união de Heitor e Andrómaca, nem sequer com o seu próprio matrimónio legítimo com Menelau, esboçado em *Od.* IV na moldura de uma melancólica reconciliação. A fragilidade de uma linha genealógica baseada num herdeiro único marca, por sua vez, na *Odisseia*, de particulares tons trágicos a solidão de Laertes, de Ulisses e de Telémaco frente aos opositores.

³⁵ Veja-se, por exemplo, o cuidado homérico em evitar o tema da responsabilidade de Clitemnestra no homicídio de Agamémnon (em *Od.* I e IV), e em expor explicitamente a conduta leviana e traiçoeira de Helena frente aos Aqueus, em Tróia, em *Od.* IV 244 sqq.

cos, onde às mulheres e crianças dos povos inimigos se reservam sempre apenas a escravidão, os sacrifícios humanos para cumprir imposições do destino (como Ifigénia nos *Cypria*) ou caprichos dos guerreiros (como Políxena e Astíanax na *Ilioupersis*) atravessam o imaginário cíclico, e os homicídios, fundamentados por princípios culpados distintos do sentido heróico do dever (como o assassinato de Palamedes nos *Cypria*), obrigam à expiação (como a de Aquiles na *Aethiopis*, após a morte do compatriota Tersites).

Associados a estas elaborações fantásticas, ocorrem ainda vários episódios cíclicos nos quais a posse de determinados objectos mágicos fundamenta o sucesso do herói contra o inimigo: a armadura de Aquiles – cuja visão inibe os inimigos, e cuja posse justifica, entre os aliados aqueus, actos do mais profundo desequilíbrio³⁶ – parece assumir uma relevância sobrenatural. A questão da impenetrabilidade da armadura de Aquiles, provavelmente inscrita num tema mítico tradicional de grande fortuna narrativa, o das dádivas mágicas apresentadas a Peleu no dia das suas núpcias (cf. *Cypria*), foi tratada por Homero de uma forma profundamente discreta e racional. O pretexto usado por Pátroclo para envergar a armadura do Pelida (*Il.* XVI, 40 sqq.) é apenas o de afugentar os Troianos com a convicção de que Aquiles regressou ao campo de batalha. Cedendo à desesperada argumentação do amigo, Aquiles recomenda-lhe expressamente que, depois de atingido esse propósito, regresse ao acampamento, sem tomar para si as honras militares que lhe não pertencem – e sem se expor a riscos desnecessários; enquanto Pátroclo se reveste das armas (descritas apenas como belas, robustas, assustadoras e preciosas, *Il.* XVI, 132 sqq.), e parte para o combate, Aquiles invoca o favor dos deuses, para que o amigo regresse são e salvo às naus, com as suas armas. Nenhum dos dois discursos do herói se compatibiliza com a crença nos poderes mágicos de uma armadura impenetrável. No entanto, o tema da impenetrabilidade da armadura parece ter motivado as excepcionais circunstâncias, nunca explicitamente justificadas pelo poeta, de Pátroclo ter de ser inicialmente despojado por Apolo da armadura de Aquiles (*Il.* XVII, 793-804), para ser vencido por Heitor, e de posteriormente, para vencer Heitor, Aquiles ter de procurar uma parte do seu corpo não coberta pela sua própria armadura (*Il.* XXII, 321 sqq.) – que o príncipe troiano utilizava orgulhosamente como incomparável despojo de guerra.

Também o tema da excepcional rapidez de Aquiles³⁷ merece apenas a Homero discretíssimas alusões, através da utilização regular, nos Poemas Homéricos, dos seus vários títulos epíteticos. No entanto, como vimos, curiosamente, apesar de tão considerável representatividade formular da ideia, associada como distintiva à personagem de Aquiles, nunca ao longo da *Iliáda* nos é dado testemunhar a sua excepcional capacidade, que os autores posteriores tão empenhadamente glosaram.

Em equivalente contexto expressivo, o poeta rejeita uma abordagem explícita do tema da invulnerabilidade do Pelida, conquistada, segundo a tradição, por meio de rituais mágicos por sua divina mãe. Na verdade, como J. Griffin sublinha

³⁶ E.g., a disputa de Aquiles e Ajax, e o suicídio deste último, na *Aethiopis* e na *Ilias Parva*.

³⁷ Uma provável herança mítica tradicional, poeticamente documentada em Píndaro (*Nem.* 3, 51).

(2001: 368), guerreiros invulneráveis, como Aquiles, Cicno e Ájax (na *Aethiopis*) seriam um perfeito absurdo no contexto da *Iliáda*, onde o herói fundamenta a sua excelência pela capacidade de afrontar, com incondicional coragem, as forças hostis do mundo, e a inevitabilidade trágica da morte. Mesmo os bem amados filhos humanos dos deuses, dotados por nascimento de um excepcional estatuto, vêm chegar o termo da sua existência, como comprovam as mortes de Sarpédon, às mãos de Pátroclo (*Il.* XV), e a de Aquiles³⁸, que não deixa de manifestar a consciência da inevitabilidade da morte (*Il.* XVIII, 115 sqq., *Od.* XI, 488 sqq.). A profundidade trágica do poema assenta precisamente na sombria lucidez com que os heróis encaram a sua própria finitude humana – a mesma que permite a Aquiles comover-se, vendo na senil fragilidade de Príamo, privado de todos os filhos, um reflexo do mesmo inelutável destino do seu pobre pai mortal³⁹.

6. Conclusão

Sob uma superficial similaridade de estilo, as composições do Ciclo Épico e as narrativas icônicas da cerâmica grega traduzem mundividências abissalmente distintas das propostas pelo modelo épico dos Poemas Homéricos. Optando por uma versão narrativa muito mais austera, realista e consistentemente heróica, Homero expurga da tradição literária as informações excêntricas, ilógicas, extra-humanas, mágicas, e transforma o seu herói semi-divino – o melhor e mais excepcional dos Aqueus, o mais rápido, o mais belo, o mais jovem, e o mais complexo – num ser humano profundamente marcado pelo dilema essencial da sua própria mortalidade.

Aquiles inicia o seu percurso guerreiro por opção consciente, e coloca a sua vida mortal em risco para obter, segundo o código heróico, renome e glória; mas o conflito interior, deflagrado na Assembleia dos Aqueus do canto I, a partir de um primeiro momento de ira, há-de impedi-lo diante da Embaixada (*Il.* IX, 315-322) de continuar a aceitar como válidos quaisquer dos valores que tinham até aí norteado a sua vida. Quando mais tarde voltar a combater, mais do que o primitivo anseio de glória, é um imperativo de ordem pessoal – o luto pela morte do amigo – que o fará paradoxalmente enfrentar em plena consciência a certeza dos seus limites e da sua própria morte.

³⁸ O episódio, não explicitamente narrado na *Iliáda*, é utilizado como tema narrativo de crucial relevância ao longo de todo o poema.

³⁹ Na mesma moldura fantástica se inscrevem ainda vários episódios em que os mortais são retraídos por um ser divino à morte que já as arrebatou ou está para arrebatá-lo (como Mémnon, e Aquiles, roubados à morte pelas respectivas mães, Aurora e Tétis, na *Aethiopis*): J. Griffin nota (2001, p. 372) que é verdadeiramente crucial a distinção de mundividências revelada pelos Poemas Homéricos e pelas composições do Ciclo Épico no tocante à morte e ao envelhecimento: contrariamente ao Ciclo Épico, na *Iliáda* a vida humana – em fundamental contraste com a vida dos deuses, que gozam da imortalidade e da eterna juventude – é sempre definida pela dupla inevitabilidade do envelhecimento e da morte, processos naturais que jamais podem ser sobrenaturalmente revertidos; é na verdade esta lúcida, e austera consciência da finitude humana que torna a *Iliáda* intensamente realista e trágica, e que aprofunda consequentemente a excelência do heroísmo humano, e a sublimidade do homem perante os deuses.

O tema da morte prematura, centrado na figura singular de Aquiles, oferece a Homero pretexto para sublinhar como temática nuclear da experiência humana a agudíssima consciência de que todos os seres humanos são mortais, e que mesmo aos heróis, ainda que semelhantes aos deuses (como Heitor) ou filhos dos próprios deuses (como Sarpédon e Aquiles) está vedado o viver para sempre. O tema, terrivelmente trágico, tem uma incomparável tradução poética na imagem – evocada por Glauco, diante do inimigo Diomedes – de que as gerações dos homens são como as folhas das árvores, destinadas a nascer e a morrer em vagas inexoravelmente sucessivas (*Il.* VI, 145-149). Imagem semelhante será brevemente retomada por Apolo, quando, para apaziguar Poséidon, lhe diz que nunca combateria um deus por causa dos mortais, tão frágeis e insignificantes como as folhas das árvores, ora cheias de viço, ora a alimentarem, mortas, a terra onde caem (*Il.* XXI, 462-466).

Dentro desta singular moldura semântica, da sofrida mortalidade dos humanos, os Poemas Homéricos figuram em Aquiles a imagem de um ser extraordinário, de personalidade cindida, a quem circunstâncias extremas marcaram de desmesura: por natureza superlativamente dotado, ele sacrifica conscientemente a vida no cenário de Tróia para validar a certeza da sua própria singularíssima grandeza, mas é obrigado a reconhecer, perante a prepotência dos que serve, a nulidade essencial do ideal heróico em que se fundava. Claramente distinto de todos os outros heróis, tanto pela vulnerabilidade do seu orgulho ferido, como pela desmesura da sua necessidade de compreensão, ele acabará, arrastado por uma espiral de fúria inflexível, por acumular na sua trajetória de vida sucessivas etapas de desvinculação, que o levam do primitivo desejo heróico de sobressair para sempre na memória dos vindouros como modelo, ao desígnio de esgotar numa vingança cega o vazio em que mergulha. Na sua melancólica toada trágica, a *Ilíada* deixa sugerida, como um faiscar de estrela na espessura sofrida da noite, a intuição de que só a mais despojada miséria de quem tudo teve e tudo perdeu, como Príamo, consegue suavizar o desmesurado rancor de quem tudo deitou a perder, como Aquiles. O incipiente optimismo da *Odisseia*, insistindo na valoração das pequenas conquistas humanas sobre a desventura, reservou ao herói, a deambular amargo entre as sombras dos mortos, no Hades, a missão profética de garantir ao desespero itinerante de Ulisses que a vida sob o sol merece sempre, em qualquer circunstância, mesmo a mais penosa, o apreço dos mortais.

A tradição literária posterior, porém, consubstanciada no modelo da Poesia Cíclica, parece ter rebaixado a um nível de descrédito ético o modelo heróico homérico. Depois de apresentar as circunstâncias anómalas da vida do herói, favorecidas pelo Olímpico Zeus, como um expediente de destruição capaz de aliviar do excedente de peso a terra sobrepovoada de infelizes mortais, e de detalhar, com requintes de perversão, a sua irrefreável brutalidade a saquear cidades e a dizimar exércitos, não deixou de notar como a semente da sua desmesura – geneticamente transmitida num encontro pouco mais que esporádico em Ciro – se excedeu na selvajaria de Neoptólemo, levado ainda muito jovem às planícies de Tróia para cumprir ominosamente os esforços de destruição do pai. Reproduzindo com o brilho das cores as narrativas literárias, muitos vasos gregos da época clássica exibem os horrores da guerra. Numa ânfora ática de figuras

negras, encontrada em Vulci, na Itália, e exposta hoje no British Museum (BM: 1842.0314.3), representa-se, com uma crueldade para além de todos os limites, a figura de Neoptólemo, que agride até à morte, sobre o altar dos deuses, Príamo, a quem dez anos de guerra tinham já despojado de uma incomparável descendência. O horror principia pela conduta bárbara do jovem, a matar o pobre rei idoso, sem forças, que se aproximara como suplicante do espaço sagrado do altar dos deuses. Mas o cúmulo da selvajaria, que repugnaria aos próprios deuses, manifesta-se num pormenor de assombro: a arma de arremesso não é ali nenhuma espada nem lança (como se esperaria de um guerreiro válido no ataque a outro guerreiro válido e armado), nada mais nada menos do que o cadáver de Astíanax, o pequeno filho de Heitor. Dos dois lados apresentam-se em desespero duas figuras de mulheres, possivelmente Andrómaca, esposa (aqui já viúva) de Heitor, e mãe do bebé, e Hécuba, esposa de Príamo, a velha rainha, mãe de muitos filhos dizimados pela fúria dos Gregos, e avó do bebé morto. É possível que a pintura mostre um mecanismo de concentração expressiva, juntando numa só duas cenas que a narrativa separava no tempo e no espaço (e até nos agentes), a do brutal episódio do arremesso do bebé e a da morte do velho rei indefeso. Mas é também possível que, sem registo escrito, corresse uma versão narrativa deste excesso execrável. Uma versão terrível em que o filho do irascível Aquiles, muito mais selvagem do que ele, superlativando num paroxismo de barbárie o modelo da fúria do pai, assim dizimava sem piedade, de uma assentada, o passado e o futuro de Tróia.

7. Anexo de imagens⁴⁰



⁴⁰ Fotografias da autora.

BM: 1843.1103.60	BM: 1864.1007.126	BM: 1842.0314.3
Ânfora ática de figuras negras: Peleu tenta sedu- zir Tétis, que se defende, por meio de sucessivas metamorfoses	Pelike de figuras vermelhas: Rodeada das irmãs Nereidas, Tétis abraça o filho Aquiles, enlutado	Ânfora ática de figuras negras: Neoptólemo mata no altar dos deuses, diante da consternação das Troianas Hécuba e Andrômaca, o rei Príamo, usando como arma de arremesso o cadáver do pequeno Astíanax

8. Referências Bibliográficas

- Beazley, John Davidson (1963). *Attic Red-Figured Vases*. Oxford: Clarendon Press.
- Boardman, John (2001). *The History of Greek vases: Potters, Painters and Pictures*. London: Thames & Hudson.
- Boardman, John (2003). Reading Greek Vases?, *Oxford Journal of Archaeology*, N.º 22.
- Figueira, Ana Rita Barros (2020). *Iconografia de Aquiles. Teatralidade, retórica e comunicação na cerâmica grega dos séculos VI e V a.C.* Dissertação de Doutorado. Lisboa: Faculdade de Letras.
- Griffin, Jasper (2001) The Epic Cycle and the Uniqueness of Homer. In Cairns, Douglas L. (ed.), *Oxford Readings in Homer's Iliad*. Oxford.
- King, Katherine Callen (1987). *Achilles, Paradigms of the War Hero from Homer to the Middle Ages*. California: University of California Press.
- Moignard, Elizabeth (2006). *Greek Vases: An Introduction*. Bristol: Bristol Classic Press.
- Pinto, Ana Paula (2005). A Épica Cíclica e Homero. *Revista Portuguesa de Humanidades*, 9(1/2): 413-446.
- Woodford, Susan (2003). *The Trojan War in Ancient Art*. London: Duckworth.
- Woodford, Susan (2007). *An Introduction to Greek Art*, London: Duckworth.

Resumo

No enquadramento complexo das figuras heróicas da mitologia greco-latina, Aquiles surge como uma das referências mais relevantes da Antiguidade. Essa excepcional popularidade, que permitiu à personagem sobreviver à erosão do esquecimento e exercer incomparável influência sobre o imaginário, deve-se ao facto de Homero o ter escolhido como protagonista da *Iliada*, e ter orientado pela intensidade passional da sua ira o ângulo peculiar de perspetivação da Guerra de Tróia, que a Antiguidade considerava o maior evento histórico da Humanidade. Embora a narrativa da *Odisseia* se centre já na figura de Ulisses, a dupla evocação do guerreiro da ira súbita, das proezas superlativas, e da obsessão com a honorabilidade, já morto, no Hades, em *Od. XI* e *Od. XXIV*, concorre para sublinhar na mensagem poética uma tónica moralizadora muito mais positiva e otimista, que transcende o trágico determinismo da *Iliada*. Sabemos que o apelo do herói já se exercia sobre o imaginário grego antes do conhecimento regular e universal da poesia homérica o ter referenciado como paradigma heróico, porque o conjunto da chamada Poesia Cíclica - peculiarmente os *Cypria*, com o detalhar dos antecedentes da guerra de Tróia, e a *Aethiopis*, com o elenco dos factos que se seguiam aos funerais de Heitor - oferece muitos dos detalhes tradicionais acerca de Aquiles a que Homero apenas discretamente aludiu. Tomando como ponto de partida os Poemas Homéricos, propomo-nos pois abordar as narrativas da reelaboração poética dos Poemas Cíclicos Troianos, amplamente documentadas ainda nas pinturas cerâmicas do período clássico. Essa perspectiva comparativa nos permitirá, em síntese, propor diferentes modelos de abordagem simbólica à figura heróica de Aquiles.

Abstract

In the complex framework of the heroic figures of Greco-Latin mythology, Achilles appears as one of the most relevant references in antiquity. This exceptional popularity, which allowed the character to survive the erosion of oblivion and to exert on the imaginary incomparable influence, is due to the fact that Homer chose him as the protagonist of the *Iliad*, and guided the peculiar angle of view of the Trojan War, which antiquity considered the greatest historical event of Humanity, by the passionate intensity of his anger. Although the narrative of the *Odyssey* already centres on the figure of Ulysses, the double evocation of the warrior of sudden rage, of superlative feats, and of the obsession with honour, already dead in Hades, in *Od.* XI and *Od.* XXIV, contributes to underlining in the poetic message a much more positive and optimistic moralising tone, which transcends the tragic determinism of the *Iliad*.

We know that the hero's appeal already exercised itself on the Greek imagination before the regular and universal knowledge of Homeric poetry had referenced him as a heroic paradigm, because the set of the so-called Cyclic Poetry - particularly the Cypria, with the details of the background of the Trojan War, and the Aethiopis, with the list of the facts that followed Hector's funeral - offers many of the traditional details about Achilles to which Homer alluded only discreetly. Taking the Homeric Poems as a starting point, we propose to approach the narratives of the poetic reworking of the Trojan Cyclic Poems, widely documented still in the ceramic paintings of the Classical period. This comparative perspective will allow us, in synthesis, to propose different models of symbolic approach to the heroic figure of Achilles

De lutas e lutos, de cóleras e vinganças: Meleagro na poesia grega arcaica

Meleager in archaic Greek poetry: war and grief, wrath and vengeance

Giuliana Ragusa

Universidade de São Paulo

gragusa@usp.br

ORCID: 0000-0002-4978-3451

Palavras-chave: poesia grega arcaica; mito; Meleagro; guerra e ira; luto e vingança.

Keywords: archaic Greek poetry; myth; Meleager; war and wrath; grief and revenge.

No canto IX da *Iliada*, da embaixada ao irado Aquiles, Fênix, seu velho tutor, busca convencê-lo a aceitar a vultosa oferta de compensação de Agamêmnon, em reparação à desonra que lhe havia imposto na assembleia dos aqueus. Último a falar ao duro Aquiles, Fênix encarece o pedido valendo-se de narrativa tradicional (529-99), tirada das “gestas dos varões de antanho” (524)¹ que se iraram, mas cederam a dons persuasivos (525-526), em “instância paradigmática do uso da narração mítica embutida na poética retórica” (Rawles, 2018, p. 43)². O relato recordado traz à tona Meleagro e os eventos sucedidos na esteira do crime de seu pai, Eneu, rei da Calidônia, contra Ártemis: as punições da deidade irada, a morte de um irmão da rainha Altaia e sua cólera vingativa, a cólera do herói. Eis o gancho para a escolha do tutor que se dirige a um Aquiles impérvio a dons de reparação e apelos – ao sofrimento dos aqueus; ambos os heróis – o das canções de antanho, e o da canção homérica – foram tomados pela ira que os levou ao afastamento dos seus, e ambos rejeitaram dons reparatórios que, contudo, perderam quando se fez inevitável que retornassem às respectivas batalhas em

¹ πρόσθεν (...) κλέα ἀνδρῶν / ἥρώων (524-525). O texto da *Odisseia*, extraído do *TLG*, é sempre citado na edição ali adotada, de P. von Mühlh, *Homeri Odyssea* (Helbing & Lichtenhahn, 1962). A tradução é de Werner (2018).

² Todas as traduções, salvo quando indicado o contrário, são minhas. As de Baquílides constam de Ragusa (2013), com modificações já da 2ª edição ora no prelo. Este artigo consiste em recorte do trabalho de livre-docência defendida na Universidade de São Paulo em 2019, para o qual muito contribuiu o pós-doutoramento com Bolsa Fapesp (2012-2013) na Universidade do Wisconsin (Madison, EUA).

que, até as rupturas, se achavam engajados (March, 1987, p. 29). A de Aquiles, sabemos bem qual é. A de Meleagro é aquela em que, junto aos demais etólios da Calidônia governada por seu pai, liderou a luta contra os curetes de Pleurão. Por trás de tal guerra está Ártemis encolerizada (*khōsaménē*, 534), pois Eneu, o rei, “não lhe dera [em sacrifício] primícias da seara” (534)³ “e apenas a ela, a grande filha de Zeus, não sacrificou” (536)⁴, porque “ou esqueceu ou não pensou, e foi um grande desatino” (537)⁵.

A falta – crime de impiedade, de respeito e reverência aos deuses (*asébeia*) – é grave, dada a função do sacrifício, de afirmar “a relação harmônica entre humanos e deuses, e entre humanos e natureza” (Segal, 1990, p. 16): “A matança sacrificial demarca o ato de violência como sagrado, como um evento privilegiado cercado por restrições rituais fixadas firmemente à parte da matança promíscua da natureza”. A intencionalidade ou não do crime não parece mitigar sua gravidade, e decerto não o elimina: “O que importava na esfera da religião grega, na era arcaica, como na da atribuição de responsabilidade na esfera moral, era o fato, não a intenção. Os deuses requeriam o respeito da humanidade para completar sua felicidade” (Hainsworth, 1995, p. 133).

A guerra recrudescer com a nova punição da colérica (*kholsamn*, 538) deusa que envia um tremendo javali para atacar os pomares de Eneu. Matou-o Meleagro, conta Fênix, “após reunir caçadores e cães de muitas cidades, / pois o javali não seria subjugado por poucos mortais / tão grande era, e dirigira muitos à pira pungente” (544-546)⁶. O lance faz do herói protagonista da luta que se prolonga ainda no embate ferrenho entre curetes e etólios pelo couro da presa (547-549). Estes, com Meleagro, levam vantagem; mas de súbito, invadido por cólera (*édy khólos*, 553) contra a mãe, Altaia, ele se retira e se fecha em casa, deitado ao lado da esposa,

τῇ ὃ γε παρκατέλεκτο χόλον θυμάλγέα πέσσων 565
ἐξ ἀρέων μητρὸς κεχολωμένος, ἧ ῥα θεοῖσι
πόλλ' ἀχέουσ' ἠῤᾶτο κασιγνήτοιο φόνιοιο,
πολλὰ δὲ καὶ γαῖαν πολυφόρβην χερσὶν ἀλοία
κικλήσκουσ' Ἀἴδην καὶ ἐπαινὴν Περσεφόνειαν
πρόχην καθεζομένην, δεύοντο δὲ δάκρυσι κόλποι, 570
παιδὶ δόμεν θάνατον· τῆς δ' ἠεροφοῖτις Ἑρινὺς
ἐκλυν ἐξ Ἑρέβεσφιν ἀμείλιχον ἦτορ ἔχουσα.

(...) digerindo aflitiva raiva [*khólos*], 565
enraivecido [*kekholoménos*] com as maldições da mãe, que pelos deuses
muito o maldissera, angustiada com o assassinio do irmão,

³ οἱ οὐ τι θαλύσια γουνῶ ἀλωῆς (...) ῥέξ' [*rhéx'*]

⁴ οἷη δ' οὐκ ἔρρεξε [*erréxe*] Διὸς κόρη μεγάληοιο. O uso de formas verbais de *rhézein*, muito frequente nas epopeias homéricas, não deixa – aqui e no texto à nota anterior – dúvidas quanto ao contexto sacrificial.

⁵ ἧ λάθετ' ἢ οὐκ ἐνόησεν· ἀάσατο δὲ μέγα θυμῷ.

⁶ πολλέων ἐκ πολλίων θηρήτορας ἀνδρας ἀγείρας / καὶ κύνας· οὐ μὲν γάρ κε δάμη παύροισι βροτοῖσι / τόσσοις ἔην, πολλοὺς δὲ πυρῆς ἐπέβησ' ἄλεγεινῆς. (544-546).

e com vigor também batera na terra nutre-muitos,
 invocando Hades e a atroz Perséfone
 de joelhos, os seios molhados de lágrimas,
 e pedia a morte do filho: do Érebo ouviu-a
 Erínia vem-na-névoa, a que tem implacável coração.

570

Começa então a desdita dos etólios, pois os curetes vão assediando cada vez mais a cidadela, enquanto a Meleagro suplicam (574-589) que volte à luta “os anciãos”, com promessas de dons; o pai e rei Eneu, a mãe e as irmãs; os companheiros. Tudo em vão, até que os curetes alcançam as torres, prontos a saquear e incendiar a cidadela; só então ele põe de lado a cólera, após ouvir a súplica de Cleópatra, que, lamentosa (*odyroménē*, 591), sintetiza-lhe (592-594)

(...) καὶ οἱ κατέλεξεν ἅπαντα
 κήδε', ὅς' ἀνθρώποισι πέλει τῶν ἄστῳ ἀλώη·
 ἄνδρας μὲν κτείνουσι, πόλιν δέ τε πῦρ ἀμαθύνει
 τέκνα δέ τ' ἄλλοι ἄγουσι βαθυζώνους τε γυναῖκας.

(...) os pesares dos homens que têm a urbe conquistada:
 matam os varões, o fogo reduz a cidade a pó
 e estranhos levam crianças e mulheres cintura-marcada.

Meleagro enfim cede (595-599) e salva os etólios, mas sem receber, diz Fênix, “as dádivas, muitas e apazíveis”⁷ (599), que lhe haviam sido oferecidas. São as imagens da esposa e da cidade destruída, desenhadas na intervenção crucial de Cleópatra, que movem o herói, algo revelador de “quão de todo centrada na família é a sociedade dos poemas homéricos” (Lacey, 1984, p. 34). Observa Nagy (2007, p. 65) haver no nome da esposa do herói as ideias do *kléos* e da ancestralidade: *Kleo-páttra*; nele se recupera, portanto, a natureza épica do relato que Fênix inclui entre as gestas de feitos que dão glória aos homens (*kléa andrôn hērōōn*, 524-5).

Não sabemos quais as maldições da mãe da enlutada Altaia – como enfatiza sua gestualidade (567-572) –, nem como morreu o tio materno, mas aquelas parecem estar ligadas à descida de Meleagro ao Hades, a qual não é, todavia, mencionada por Fênix. Que ele a cale é prova da cuidadosa retórica que exclui do argumento o dado irrelevante à sua finalidade (Gentili, 1958, p. 38): levar Aquiles a aceitar os dons de Agamêmnon, cedendo na cólera, ao contrário do que fizera Meleagro (600-605). A conexão entre os heróis é, disse-o, a cólera inflexível, mesmo em face do sofrimento dos seus (Willcock, 1964, p. 150). Fênix, porém, realça no relato do herói de antanho súplicas que o Pelida não ouvirá, pois a este só falam seus companheiros em Troia. Isso dito, há que atentar para a esposa de Meleagro, pois “Cleópatra é figura paralela a Pátroclo e à futura situação” de Aquiles na *Iliada*, ressalta March (1987, p. 32): é a pessoa mais cara a Meleagro que o persuade a ceder em sua cólera; igualmente o será na epopeia homérica,

⁷ δῶρα (...) πολλά τε καὶ χαρίεντα

Pátroclo. Ironia trágica é que, no segundo caso, ele o faz ao morrer (canto XVI), enquanto, no primeiro, “ela o faz em vida”, completa March.

O mito de Meleagro em fontes posteriores

Considera Willcock (1964, p. 148) que as palavras iniciais de Fênix, ao introduzir o relato, parecem “claramente referir a poesia pré-homérica e afirmar que temas relativos à cólera eram bastante comuns”⁸. Ei-las:

οὕτω καὶ τῶν πρόσθεν ἐπευθόμεθα κλέα ἀνδρῶν

ἡρώων, ὅτε κέν τιν' ἐπιζάφελος χόλος ἴκοι·

525

Assim também ouvimos gestas dos varões [*kléa andrōn*] de antanho,
heróis, de quando algum alcançava raiva [*khólos*] veemente:

525

Notável é que, no *Epinício* 5 de Baquilides, a segunda fonte mais importante para o mito de Meleagro na poesia posterior, o narrador – o *laudator* –, tem o mesmo cuidado de situar a narrativa do encontro do herói e de Hércules como inserido nas tradições antigas por todos sabida (56-57) – e isso pelo uso de verbo de sujeito indeterminado, no presente (*légousin*, “dizem”, 57). Isso muito embora não haja atestações de sua ocorrência em fonte anterior e o poeta bem possa tê-lo elaborado, aproveitando o episódio da *katábasis* do filho de Zeus, sua descida ao Hades, ainda vivo, e subida de volta ao mundo da luz, trazendo consigo – era este o trabalho que executava – Cérbero, o cão infernal do palácio de Hades e Perséfone.

Bastam a *Ilíada* e o *epinício* para percebermos o que mostram estas e outras fontes: a “ampla flutuação” do mito, indicativa da ausência de “forma canônica”, conclui Hainsworth (1995, p. 133), acrescentando que, na maioria das evidências, o herói “tinha matado os irmãos de Altaia na disputa gerada pelos espólios do javali”, e que a reação dela “era pegar o tição que representava a vida de Meleagro e jogá-lo ao fogo”, para extingui-la, “enquanto ele lutava”. Pode-se dizer, junto a Cairns (2010, p. 84), que o fato de Altaia estar implicada, de um modo ou de outro, na morte do filho, sinaliza que esse elemento estava “bem estabelecido”. E Hainsworth (p. 130) afirma: “Os traços primitivos da narrativa, o próprio tição mágico e a preferência [de Altaia] pelos irmãos em detrimento do filho, são garantias suficientes de uma origem muito antiga”. Kakridis (1949, p. 14) reconhece na tradição que inclui o tição, e à qual se ligam os relatos de Baquilides e de poetas trágicos, “uma antiga narrativa folclórica etólia”. A *Ilíada*, contudo, dado seu caráter, exclui o motivo popular do tição, que substitui pelo das maldições de Altaia, ressalta Gentili (1958, p. 45).

Há outras fontes que merecem menção, a começar pelo hesiódico *Catálogo das mulheres*, cujo Fr. 25 (M-W) fala dos filhos de Altaia, e de Meleagro, em parti-

⁸ Kakridis (1949, pp. 18-27 e p. 33) discute o problema das fontes da epopeia para o relato de Meleagro, e March (1987, p. 29) enfatiza como pré-homérica a narrativa da caça ao javali da Calidônia.

cular; retrata-o talvez – o texto é precário – como insuperável, salvo por Hércules (1-3), e como guerreiro temível na batalha (9-11); e narra sua morte na luta contra os curetes, ao que parece, sob a influência de Apolo (12-13), irmão de Ártemis, em cujo nome o deus pode ter interferido⁹. Neste caso, Altaia não teria responsabilidade. Traduzo o fragmento:

οὐτέ τις ἐν πολέμῳ φθισήνο[ρι] δακρυόε[ντι]
 ἔτλη ἐσάντα ἰδῶ[ν] μείναι κρατερ[ὸν] Μελέαγ[ρον] 10
 ἀνδρῶν ἡρώων, ὅπ[ο]τ[ι] ἰθύοι[σι] ἅντα μάχεσ[θαι].
 ἀλλ' ὕπ' Ἀπόλλωνος χερ[σιν] [...] θ[ε]ο[ῖ]
 μαρνάμενος Κουρ[ῆ]σι περὶ Πλ[ε]υρῶν[ι] μακεδνῆι.
 (...) e na lacrimosa guerra mata-varões, após vê-lo, não
 ousava postar-se ante ao potente Meleagro nenhum 10
 dos varões heróis, quando se empenhava em lutar face a face.
 Mas sob as mãos de Apolo ...
 combatendo os curetes em redor da alta Pleurão.

No Fr. 280 M-W (*A descida de Perítoe ao Hades*), Meleagro fala ao vivo Teseu que na *katábasis* acompanha o amigo, e se dirige ao morto no verso 10. Antes, tal qual faz a Hércules no *Epinício* 5 de Baquilides, reconta sua morte ao herói ateniense, a qual é influenciada por Apolo (1-2) – o verso 2 (*Moira olo[ē] ... ólese[n]*) sendo editado com base no 121 (*ó[le]se moír' oloà*) da ode baquilídea. Cito os versos 2-3 do fragmento:

ὀλέσαι με βίηφι τε δουρί τε μακρῶι,
 ἀλλά με Μοῖρ' ὀλο[ή] καὶ Λητοῦς ὤλεσε[ν] υἱός.
 (...) destruir-me pela força e por lança longa,
 Mas a Moira mortal e o filho de Leto me destruíram.

Esse dado se reforça no testemunho de Pausânias (século II d.C.), na *Descrição da Grécia* (X, 31, 3-4)¹⁰, e consistiria, pensa Willcock (1964, p. 152), “em racionalização épica” que exclui o sobrenatural e o elemento mágico e popularesco, como é esperável no gênero centrado no comportamento humano (p. 151). O viajante diz, sobre a morte de Meleagro, que difere daquela da *Iliada* as que se acham no *Catálogo* e na perda epopeia do século VI a.C., *Mínias*:

ὁμολογήκασιν ἀλλήλαις· Ἀπόλλωνα [γὰρ] δὴ αὐταὶ φασιν αἱ ποιήσεις ἀμύναι Κούρησιν
 ἐπὶ τοὺς Αἰτωλοὺς καὶ ἀποθανεῖν Μελέαγρον ὑπὸ Ἀπόλλωνος.

(elas) são acordes em outra versão; pois esses poemas dizem, eles próprios, que Apolo defendia os curetes contra os etólios, e que sob Apolo morreu Meleagro.

⁹ March (1984, pp. 40-41) considera os problemas entre o deus e a família de Cleópatra.

¹⁰ Sempre cito o texto grego extraído de *TLG* na edição adotada para minha tradução, de F. Spiro, *Pausanias Graeciae descriptio* (Teubner, 1903, 3 vols.).

A epopeia mencionada em Pausânias não atribuiria a Altaia responsabilidade na morte do filho; o mesmo dar-se-ia no *Catálogo* (Frs. 25 e 280 M-W), mas não nos mélicos Estesícoro e Baquilídes, e nem mesmo em Íbico, cujo Fr. 290 (Davies) preserva tão-somente a expressão “Altaia Meleagrida” (Ἀλθαία Μελεαγρίς). Para Davies e Finglass (2014, p. 517), tal “nomenclatura incomum sugere um relacionamento particularmente digno de nota, e, portanto, talvez o relato em que Altaia mata Meleagro por meio do tição” – definindo sua morte e marcando de modo indelével sua trajetória.

No que tange à mélica epicizante de Estesícoro, interessa de seus muitos títulos o poema *Os caçadores de javali* (Frs. 183-186 Davies-Finglass), com tema caro à tradição popular, verificável “na literatura e arte arcaicas na Grécia antiga e no Oriente Próximo, no folclore, e na herança poética indoeuropeia”, dizem os editores Davies e Finglass (2014, p. 515), acrescentando que “tais caçadas podem ser vistas como o equivalente ou substituto do conflito armado, e, portanto, são igualmente dignas de tratamento na poesia”¹¹, e dotadas de caráter iniciático¹². Dele há parcos e muito precários fragmentos papiráceos, o mais significativo trazendo a emendada referência aos Testíadas, os irmãos de Altaia ([*Thes*]tíadai, Fr. 183) – referência que pode apontar para o motivo do tição de Meleagro (March, 1987, p. 46), na articulação dos eventos que levam o herói à morte.

Cabe mencionar ainda o grupo dos Frs. 187-279 (Davies-Finglass), que não são dados como pertencentes a *Os caçadores de javali*, por incompatibilidade métrica, o que talvez indique que Estesícoro em mais de uma obra teria tratado do tema e de Meleagro (Davies e Finglass, p. 533). No Fr. 189, suplementos restauram aos versos os nomes de “Ártemis” e da “Calidônia” ([*Árta*]mis, 6; *Ka*[lydōn], 8). A deusa é “arqueira” (*iokhéair*, 6), “caça-feras” (*agres*[i]théra, 7) e “filha de Zeus” (*lthygátēr* Diōs, 7), elementos que ressoam em Baquilídes; a Calidônia, pela beleza amável (*eratàn*, 8) é também assinalada no poeta. E no Fr. 191, uma mulher – Altaia, argumenta Garner (1994, p. 28 e p. 30) – recebe em casa a notícia da morte dos irmãos (6-9):

α, τ|άχ ἀγγελίας ἀμεγάρτου
πε|ύσσαι ἐν μεγάροις· τεθνᾷσί τ|ο|ι.
ἀμα|τι τῶιδε παρ' αἰ-
σαν| ἀδελφ[εοί·] ἔκτανε δ' αὐτοὺς

... logo a mensagem não invejável
ouvirás nos saguões; mortos estão
eles neste dia – embora contra
o destino –, teus irmãos; mas matou-os ...

Para sobre o fragmento a possibilidade de encaminhamento da narrativa próximo ao de Baquilídes: Meleagro mata mais de um tio materno – e não só

¹¹ Símil comentário já se acha em Cairns (2010, p. 83).

¹² Ver Bremmer (1983, p. 178) e Segal (1990, p. 15).

um, como na *Iliada* – e perece por isso, pelas mãos da mãe, no contexto da ira de Ártemis e da guerra.

Quanto à ação fatal de Altaia contra o filho, a queima do tição de Meleagro (*Epinício* 5, 141-142) consiste em tema indicativo da antiguidade da narrativa pré-homérica¹³, e lembra “motivos de contos populares”¹⁴, embora, como adverte March (1987, p. 40), o do tição, de antiga tradição folclórica¹⁵, possa ter sido conectado a Meleagro depois de Homero. De todo modo, nota Garner (1994, p. 28), a versão “em que Altaia executa a vingança pela morte dos irmãos dela às custas da vida de seu próprio filho, era uma narrativa natural para uso trágico”, o qual se constata nos tragediógrafos, a começar pelo ateniense Frínico, em *Pleuronenses* – no pequeno Fr. 6 (ed. Snell, 1971):

(...) κρυερὸν γὰρ οὐκ
ἄλυσεν μόρον, ὡκεῖα δέ νιν φλόξ κατεδαίσατο
δαλοῦ περθομένου ματρὸς ὑπ’ αἰνᾶς κακομαχάνου

(...) pois [Meleagro] ao enregelante
lote não escapou, mas logo a flama o devorou –
a do tição [*daloû*] destruído pela mãe pavorosa, vil-engenho ...

E ainda em Ésquilo, no primeiro estásimo das *Coéforas* (602-611)¹⁶, que dá como relato conhecido o de Altaia que mata o filho com o tição (*dalòn*, 607) de sua vida:

ἴστω δ’ ὅστις οὐχ ὑπόπτερος
φροντίσιν, δαεῖς
τὰν ἁ παιδολυμᾶς τάλαινα Θεστιάς μήσατο
πυρδαῆς γυνᾶ πρόνοι-
αν καταίθουσα παιδὸς δαφονὸν
δαλὸν ἥλικ’, ἐπεὶ μολῶν
ματρώθεν κελάδησε,
ξύμμετρόν τε διαὶ βίου
μοιρόκραντον ἐς ἡμᾶρ. 605

Sabe disto quem não é avoadado
mas instruído na providência
que a atrevida filha de Téstitio
destruidora do filho
com ígnea arte urdiu 610

¹³ Ver Willcock (1964, pp. 151-152), além de Hainsworth (1995, p. 130) e Garner (1994, p. 28).

¹⁴ Irigoien (2002, p. 120).

¹⁵ Gentili (1958, pp. 40-41) vê no motivo a ideia “antiquíssima que cria que a vida do homem fosse ligada por magia ‘simpática’ à vida vegetal (...)”.

¹⁶ Tradução de Torrano (2004), com texto grego de A. F. Garvie, *Choephoroi* (Clarendon, 1983). Lembra Gentili (1958, p. 42) que Sófocles e Eurípides teriam composto tragédias sobre Meleagro; o primeiro, seguindo a narrativa épico-homérica, e o segundo, acolhendo “a versão baquilídea, que enriquece com um novo elemento dramático, o amor de Meleagro por Atalanta” (pp. 42-43).

ao pôr no fogo o rubro tição [*dalòn*]
coetâneo do filho desde o berço
e simétrico ao longo da vida
até o fatídico dia.

610

Precederia aos poetas trágicos o tema do tição, pensa Maehler (2004, pp. 108-109); remontaria provavelmente a Estesícoro (Cairns, 2010, p. 84). Segundo Pausânias (X, 31, 4), Frínico, ao elaborá-lo, “nele tocou como num relato proclamado já por toda a gente helena”¹⁷. E Kakridis (1949, pp. 11-14), que revisa todas as versões do mito de Meleagro, considera (p. 14) a do *Catálogo* como adaptação da que temos na *Iliáda*, e sem relevância, enquanto vê a das tragédias e da mélica de Baquilides como mais antiga, porque tem o elemento do tição, em vez da Erínia, como força mágica de benefício ou ruína ao homem a quem se volta, algo que a aproxima do universo folclórico em que Kakridis (pp. 15-16) reconhece versões, em várias culturas, séculos afora, da estória de Meleagro. Em tal versão, Altaia é fortalecida como personagem, porque a própria mãe tem a coragem de matar, com suas mãos, mesmo se que à distância – como permite o feitiço –, o próprio filho (Kakridis, p. 16). Diferentemente na *Iliáda*, aduz (p. 17), em que a imagem do herói é fortalecida, pois apenas pela Erínia é derrotado.

Pois bem. Do encontro entre os heróis no Hades ao tição aceso por Altaia, passando pela caça ao javali enviado como punição de Ártemis a Eneu, e ainda abarcando a luta pelo couro do animal e a morte de tios maternos de Meleagro – isso tudo pode remontar a Estesícoro, sugeria Croiset (1898, pp. 77-80), antes mesmo de esse poeta ser praticamente descoberto com os papiros publicados nos anos de 1960-1970; endossa-a March (1987, pp. 44-46). Mas a costura da trama com esses tantos fios e elaborada com tão grande *páthos* em Baquilides é potencialmente original (Cairns, 2010, p. 86) – trama que ouvimos da boca do triste herói morto, a recontá-la a Hércules em pleno Hades. Nela, Altaia integra o último andamento dos eventos iniciados no crime de Eneu contra Ártemis (97-102) – não especificado, ao contrário do que se dá na *Iliáda* – e na incessante cólera da deusa (103-126), que gera a punição do envio do monstruoso javali à Calidônia, em meio à luta de etólios e curetes, e que depois a incrementa ao atizar a disputa entre ambos os grupos pelo couro do animal. Em meio a esta perecem dois tios maternos de Meleagro por suas próprias setas, em caso típico de “fogo amigo” (127-135), explica ele:

ἐνθ' ἐγὼ πολλοῖς σὺν ἄλλοις
Ἰφικλὸν κατέκτανον
ἐσθλὸν τ' Ἀφάρητα, θεοὺς μάτρωας· οὐ γὰρ
καρτερόθυμος Ἄρης
κρίνει φίλον ἐν πολέμῳ,
τυφλά δ' ἐκ χειρῶν βέλη
ψυχᾷς ἐπὶ δυσμενέων φοι-
τᾷ θάνατόν τε φέρει

130

¹⁷ προσαψάμενος (...) ἅτε ἐς ἅπαν ἤδη διαβεβοημένου τὸ Ἑλληνικόν

τοῖσιν ἄν δαίμων θέληι.	135
ταῦτ' οὐκ ἐπιλεξαμένα	
Θεστίου κούρα δαΐφρων	
μάτηρ κακόποτος ἐμοῖ	
βούλευσεν ὄλεθρον ἀτάρβακτος γυνά,	
καῖέ τε δαιδαλέας	140
ἐκ λάρνακος ὠκύμορον	
φιτρὸν ἐξαύσασα· τὸν δὴ	
μοῖρ' ἐπέκλωσεν τότε	
ζῶας ὄρον ἀμετέρας ἔμμεν. (...)	
Então eu, entre muitos outros,	
matee Íficles	
e o nobre Áfares, velozes tios maternos;	
pois Ares, duro-coração,	130
não distingue o amigo na guerra,	
e cegas saem setas das mãos	
contra os ânimos dos inimigos,	
e portam-lhes a morte –	
a quem o nune quer.	135
Mas isso não considerou	
de Téstio a filha hostil,	
minha malfadada mãe, e	
planejou minha ruína a intrépida mulher:	
da dedálea arca tirando-o,	
queimou meu cepo [<i>phitròn</i>]	140
de breve fim. Sobre ele	
então meu quinhão fiou	
o limite de minha vida”.	

Com “amarga sentença que é como que o prelúdio do último episódio” de sua vida (Gentili, 1958, p. 34), e que frisa o horror da arbitrária violência incontrollável da guerra, Meleagro explica o trágico evento que, sem dolo, protagoniza. Diante dele, uma mulher, desprovida do conhecimento direto da experiência – tema que perpassa a ode – da guerra, teria dificuldade em entender o que ele enuncia com tanta clareza. Altaia supera, contudo, a razoável reação, ao fazer do filho alvo de implacável retribuição punitiva, engendrando sua morte traiçoeiramente (144-154). Não espanta o amargor do herói quanto à mãe convertida em tenebrosa Erínia dos irmãos dela.

Repare-se no encobrimento característico do mundo da magia (Dickie, 2010, p. 358), que marca a imagem do tição encerrado na arca no interior da casa, e de Altaia a acender a acha às escondidas. E na crueldade e traição das quais não é detalhe pequeno o de que a mãe, cônica de que a vida do filho depende da manutenção longe do fogo do tição que mensura a existência de Meleagro, acende-o ela própria, após retirá-lo de arca ricamente elaborada (140-141), em que se achava protegido no íntimo da casa. Ironia das ironias, a caracterização da arca repercute ecos épicos, lembra Rosenmeyer (1991, p. 15), pois o substantivo (*lárnax*, 141) nomeia na *Iliada* (XVIII, 413) um recipiente que guarda bens valiosos, bem como a “urna funerária ou caixão” (XXIV, 795), enquanto o adjetivo (*daidá-*

leos, 140), que projeta o grande artesão Dédalo, “é atribuído consistentemente em Homero para metal ou madeira forjados de modo curioso, amiúde implicando procedência divina” (pp. 15-16)¹⁸. Esse sentido se confirma em Baquírides.

Desumana mãe de tão humano filho: eis o que realçam os elementos articulados no epinício (Lefkowitz, 1969, p. 80) – filho cuja fragilidade expressa-se na vida sustentada pelo tição “de breve fim” (142), que repercute outra imagem vegetal anterior que a expressa, a do *érnos* (“vergôntea”, 87) admirável ao qual é comparado por Héracles o simulacro brilhante do herói portando armas no sombrio Hades (72). O termo *phitrón* (“cepo”, 142), que nomeia a parte viva de um vegetal, rebate *érnos*; juntos, intensificam o *páthos* pelo motivo da *mors immatura* que o plangente Meleagro lamentará (151-154)¹⁹.

Não se pode contestar quão justa é, na fala de Meleagro (137-139), a destituição de Altaia do papel que violou no quadro de brutal “reversão de papéis”, frisa Dova (2012, p. 90), já que a vingança de “mortes masculinas” de parentes imediatos caberia aos homens da família, e não à mulher, essa Altaia tornada “monstruosa aberração frente a qualquer norma da feminilidade”. Isso mesmo considerando que o tio materno, como enfatiza Garner (1994, p. 34), tinha

na sociedade indoeuropeia, papel proeminente: na Grécia, era dos poucos parentes com acesso aos domínios das mulheres na casa, e esse privilégio ajuda a fazer dele uma pessoa influente na vida dos filhos de sua irmã. Ele era responsável, em alguma medida, pela iniciação do jovem à vida adulta, tipicamente na caça. (...) Logo, a presença de um ou mais tios de Meleagro durante a caça ao javali (parte invariável desse mito) aponta para uma venerável tradição e para elementos antigos na narrativa²⁰.

A título de exemplo, Garner refere a *Odisseia* (19, 392-466), que fala da iniciação de Odisseu na caça ao javali no monte Parnaso, sob a conduta do tio materno, Autólico, na qual o herói adquiriu a marca crucial para a epopeia: a cicatriz na coxa. Segal (1990, p. 15) ressalta o sentido iniciático da caça, de formação, no mundo grego, que, todavia, não é explorado nem por Homero, nem por Baquírides, uma vez que ambos se centram na questão da violência externa e interna à casa – violência algo contagiosa (p. 18). Em ambos, anota Segal (p. 16), a caça “suscita a guerra civil e destrói o herói”.

Observa Bremmer (1983, pp. 183-184), a propósito da posição do tio materno com relação ao *oikos*, isto é, à casa e suas preocupações, que podia ser bem mais afetuoso seu elo com o sobrinho do que deste com o pai, dado seu distanciamento do mundo doméstico. Esse cenário deve ser pensado do ponto de vista do que move Altaia a colocar “a lealdade à sua casa de origem (a seus irmãos) acima dos laços com a ‘nova’ casa, de seu marido e filhos” (Segal, 1990, p. 13), mas surpreendente que ela o faça, e espanta o modo doloso de matar o próprio filho, negando-lhe qualquer compaixão – a ele que decerto luto sentia pela morte dos tios por

¹⁸ Eis as ocorrências indicadas por Rosenmeyer: *Il.* IV, 135; VIII, 195; XIX, 380; *Od.* 1, 131.

¹⁹ Estudei detidamente a imagem vegetal e o motivo referidos (Ragusa, 2016, pp. 63-83).

²⁰ Ver ainda Bremmer (1983, p. 178), que comenta o caso de Meleagro.

sua ação involuntária na guerra. O crime dela, em que, aliás, a violência bruta e irracional da guerra ressoa, “equivale a uma depreciação não-natural do elo entre mãe e criança, a uma violação da ordem universal que reserva ao rebento a posição superior na escala ascendente das afeições de sua mãe” (Dova, 2012, p. 90). Tão terrível é que talvez Estesícoro, no citado Fr. 191, tenha mostrado sua Altaia a hesitar e a debater consigo mesma, sugere Garner (1994, pp. 33-34 e p. 38), com base na expressão *angelías ... [pe]úseai en megárois* (“a mensagem ... ouvirás nos saguões”, 6-7) que implica a vinda de um mensageiro ao palácio de Eneu. Davies e Finglass (2014, p. 538) nela sublinham, e nos demais versos, traços do “padrão de anúncios de mensageiros”, verificáveis desde a *Ilíada*²¹. E a forma verbal (*[pe]úseai*) deve ter por referência aquela que seria a mais interessada na notícia “não invejável” (*amegártou*”, 6) da morte dos “irmãos” (*adelph[eo]í*, 9), Altaia, da qual o poeta faria personagem trágica, julga Garner.

Outra, contudo, a imagem que Baquilídes dela projeta, a fim de tornar a desdita de Meleagro ainda mais dorida e digna de compaixão do que já é, por si só. Eis o que diz seu espectro, ao resumir sua morte cruelmente tecida por Altaia (151-154):

(...): μίνυθεν δέ μοι ψυχὰ γλυκεῖα·
γνῶν δ' ὀλιγοσθενέων,
αἰαί· πύματον δὲ πνέων δάκρυσα τλά[μων,
ἀγλαὰν ἦβαν προλείπων.

(...). Mas mingua-se-me o doce ânimo:
soube – pouca se tornava minha força!
Aiai! Soprando o sopro final, chorando – mísero! –,
a esplêndida juventude ia deixando.

Meleagro sentiu-se morrer, tragicamente sabendo-o e sem controle sobre o que estava a ceifar-lhe a vida – a interjeição *aiai* (153), característica da tragédia, enfatiza seu próprio sofrimento; e isso no instante em que matava belo e bravo herói dos curetes, logo, no “que ordinariamente seria um momento de triunfo” (Lefkowitz, 1969, p. 81). E sentiu-se morrer precocemente, marca a expressão *aglaàn héban* (154), na poesia grega recorrente (Segal, 1976, p. 120), com a qual nomeia o que vai deixando (*proleípōn*, 154). Vai-se em “tom de melancólica resignação e refletida tristeza” (Segal, id.), em lamento “pré-fúnebre a si mesmo” (Arnould, 1990, p. 24), tal qual Pátroclo e Heitor, que, cientes do próprio perecer, fazem sua própria “lamentação lutuosa” (*góos*), à medida que deixam para trás “a virilidade e a juventude”, diz o verso formular repetido para o troiano (XXII, 363) e o aqueu (XVI, 857): *hōn pótmon goōsa lípous' androtēta kai hébēn*.

A semelhança de dicção é evidente, mas não há na trágica morte dos heróis épicos o elemento mais triste possível: o protagonismo assassino da própria mãe, em trama que enlaça luta, luto, cólera e vingança, e o arrebatada. A selvageria mons-

²¹ Veja-se o canto XVIII (15-21), em que ocorre, inclusive, a expressão *peúseai angelíēs* (19), no contexto da chegada a Aquiles de Antíloco, com a trágica notícia da morte de Pátroclo.

truosa de Altaia, de sua vingança que estilhaça o mundo heroico de Meleagro (Lefkowitz, p. 81), adquire, pois, dimensões trágicas indicadas na rainha qualificada em Frínico, e patentes nas *Coéforas* de Ésquilo. Afinal, é tal selvageria que dá ao filho morte não-heroica:

(...) em vez de morrer a morte de um herói, Meleagro é assassinado indiretamente pelo mais primitivo tipo de magia fácil, incapaz de defender-se; e seu assassino não é um adequado adversário heroico masculino, um Heitor ou Aquiles, mas sua própria mãe, agindo, não em justificada vingança por homicídio premeditado, mas em infeliz (...) retaliação pelas mortes vãs e não-intencionais de seus irmãos. (Lefkowitz, 1969, p. 79).

E tal morte chega exatamente quando Meleagro se empenhava, destemido, na arena heroica da guerra. Grande ironia! Inconteste é, pois, que seu detalhamento pelo espectro do herói, na tradição temática da *mors immatura* (Arnould, 1990, p. 24), leva ao clímax o *páthos* da narrativa do epinício, construído nas sucessivas formas participais para as ações continuadas e sequenciais dos versos 152-154 (*gnōn, oligosthenéōn, pnéōn, dákrysa, proleípōn*). Estas se acumulam na descrição consciente no exato instante em que começa a esvair-lhe a vida, no lamento trágico (*aiaí*, 153), no reconhecimento da miséria humana (*tlá[mōn]*, 153), por saber que a morte o arrebatava – ele, impotente para contê-la ou dela desviar-se. Mais: na mais absoluta astenia e no expirar do último sopro que o sustenta, seguidos do adeus lacrimoso à juventude de herói que vivenciou o mundo de *mákhē* (guerra) e nele se realizou, como reflete seu reluzente simulacro em armas no Hades (72), capaz de assustar Héracles e fazê-lo sacar flecha da aljava (73-76), mas pela própria mãe foi privado do tempo futuro de *érōs* e *gámos*, de chefe do *oikos*, que lhe teria permitido dar continuidade à linhagem e, assim, firmar mais um mecanismo de permanência entre os vivos, além dos feitos: gerar descendência.

Para Croiset (1898, p. 80), se nada mais o for, é de Baquilides a inovação de fazer com que ouçamos da boca de Meleagro sua própria morte, algo que é, “em grande parte, aquilo que dá à canção seu valor”:

Há qualquer coisa de rara e tocante ao mesmo tempo nas impressões do valente Meleagro, surpreendido em plena vida, em plena vitória, quando integralmente empreende sua força física, pela invasão inesperada e veloz da morte. Esta é descrita em poucos traços, sem vãs pesquisas, mas com delicadeza, e toda a passagem é marcada por uma emoção verdadeira.

Pode-se argumentar com Fearn (2012, p. 328) que o poeta torna, assim, em sua canção algo “ainda mais vívido” o lamento iliádico de Pátroclo e de Heitor, que ressoa no de Meleagro, que a audiência ouve. De modo similar, Most (2012, p. 265) afirma que ele “torna os eventos ainda mais vivos e dramáticos” ao colocá-los na boca do morto, pelo que “empresta à sua autobiografia um *pathos* particular”²², ausente das demais fontes.

²² Pinsent (1985: 8) ressalta o *páthos* dos versos 151-4.

Entre tramas de lutas e lutos, cólera e vingança, vemos, portanto, que Meleagro é figura notável no imaginário da poesia arcaica e clássica. E que o herói na canção de Baquilides bem se distingue do da epopeia homérica, inclusive na bastante mais aguda dramaticidade trágica que não escapou a Croiset (1898, p. 80), no início da repercussão da publicação do papiro que preservou o epínicio: “O Meleagro de Baquilides, velado de tristeza, e como que envolto em sua dolorosa resignação, torna-se desde já uma das mais nobres figuras criadas pela poesia grega”. Quem quer que percorra os versos da narrativa mítica do poeta mélico não poderá dele discordar – nem o maior herói de todos, o filho de Zeus, Hércules, e nem o destinatário do epínicio, o poderoso e próspero Hierão. A todos, na celebração do êxito humano nos Jogos, que só se consolida com o favor divino que qualifica a própria figura do *eúmoiros* destinatário (1), o mito de Meleagro ilustra a fragilidade da condição humana, que o comovido Hércules reconhece, seus olhos umedecendo pela primeira e única vez (156-158), segundo “dizem” (*phásin*, 155) os contares que preservam a tradição, reitera o narrador com forma verbal equivalente à que introduz o mito (*légousin*, 57). Da boca do filho de Zeus ouvimos as únicas palavras que poderia dizer:

θνατοῖσι μὴ φῶναι φέριστον
μηδ' ἁελίου προσιδεῖν
φέγγος (...) 160

Aos mortais, melhor não ser,
nem ver do sol
a luz; (...) 160

Anota Cairns (1997, p. 44) que “as lágrimas de resignação e de melancolia” vertidas por Meleagro pela perda da própria vida são “respondidas por e evocam as lágrimas em reconhecimento à compartilhada humanidade” entre ele e Hércules. Iludido, porém, Hércules, que não tem a funda percepção da fragilidade humana que Meleagro detém, pela experiência direta que lhe dá o conhecimento da morte e da finitude, ainda acredita poder superá-la pela via do heroísmo marcado no epíteto *adeisibóan* (“o que não teme o grito de guerra”, 155), anota Lefkowitz (1969, p. 84). Os olhos molhados humanizam o saqueador imbatível e semidivino herói (56-58, 79), reforçando as anteriores qualificações de sua mortalidade precária – o matronímico Alcmenida (71), o patronímico Anfitrionida (85), a tentativa vã de combater os mortos em pleno Hades (73-76), como se ameaçassem os vivos. Mas ele ainda não sabe quão humano é, e que derrotado será não por inimigo, nem por monstro – tantos que ele subjugou –, mas por mulher – a irmã do morto que toma por esposa, Dejanira – e por feitiço que o matará, sem que ele possa fazer nada para reverter tal resultado. Humano que é, limitado em seu conhecimento, ele não pode imaginar o que está no horizonte; a canção de Baquilides, porém, não permite à audiência não lembrar (165-175), nem a poupa da ironia trágica do diálogo final em que o herói vivo anuncia a disposição de desposar a irmã do morto, sem saber que ela o conduzirá ao Hades, por meio da magia erótica própria ao mundo de “Cípris, feiticeira de mortais” (*Kýpridos thelximbrótou*, 175).

Referências bibliográficas

- Arnould, D. (1990). *Le rire et les larmes dans la littérature grecque: d'Homère à Platon*. Paris, France: Belles Lettres.
- Bremmer, J. (1983). The importance of the maternal uncle and grandfather in archaic and classical Greece and early Byzantium. *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 50, 173-86.
- Cairns, D. L. (1997). Form and meaning in Bacchylides' Fifth Ode. *Scholia* 6, 34-48.
- Cairns, D. L., Howie, J. G. (introd., ed., coment., trad.) (2010). *Bacchylides. Five epinician odes* (3, 5, 9, 11, 13). Cambridge, England: Francis Cairns.
- Croiset, M. (1898). Sur les origines du récit relatif à Méléagre dans l'ode V de Bacchylide. In *Mélanges Henri Weil. Recueil de mémoires concernant l'histoire et la littérature grecques* (pp. 73-80). Paris, France: Ancienne Librairie Thorin et Fils.
- Davies, M., Finglass, P. J. (ed., coment., introd., trad., introd.) (2014). *Stesichorus: the poems*. Cambridge, England: University Press.
- Dickie, M. W. (2007). Magic in classical and Hellenistic Greece. In D. Ogden (ed.), *A companion to Greek religion* (pp. 357-69). Oxford, England: Blackwell.
- Dova, S. (2012). *Greek heroes in and out of Hades*. Lanham, MD: Lexington Books.
- Fearn, D. (2012). Bacchylidean myths. In P. Agócs, C. Carey & R. Rawles (eds.), *Reading the victory ode* (pp. 321-43). Cambridge, England: University Press.
- Garner, R. (1994). Stesichorus' Althaia: P. Oxy. LVII.3876.frr. 1-36. *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 100, 26-38.
- Gentili, B. (1958). *Bacchilide: studi*. 2.^a ed. Urbino: S.T.E.U.
- Hainsworth, J. B. (1995). *The Iliad. Vol. III: books 9-12*. Cambridge, England: University Press.
- Irigoin, J., Duchemin, J. & Bardollet, L. (ed., trad., introd.) (2002). *Bacchylide*. 2.^a ed. Paris, France: Belles Lettres, 2002.
- Lacey, W. K. (1984). *The family in classical Greece*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Lefkowitz, M. R. (1969). Bacchylides' Ode 5: imitation and originality. *Harvard Studies in Classical Philology*, 73, 45-96.
- Maehler, H. (ed.) (2003). *Bacchylides*. 11.^a ed. Leipzig, Germany: Teubner.
- ____ (ed., introd., coment.) (2004). *Bacchylides: a selection*. Cambridge, England: University Press.
- March, J. R. (1987). *The creative poet. Studies on the treatment of myths in Greek poetry*. London, England: Institute of Classical Studies – University of London.
- Merkelbach, R., West, M. L. (eds.) (1999). *Fragmenta Hesiodica*. Oxford, England: University Press.
- Most, G. W. (2012). Poet and public: communicative strategies in Pindar and Bacchylides. In P. Agócs, C. Carey & R. Rawles (Eds.), *Reading the victory ode* (pp. 249-76). Cambridge, England: University Press.
- Nagy, G. (2007). Homer and Greek myth. In R. D. Woodard (ed.), *The Cambridge companion to Greek mythology* (pp. 52-82). Cambridge, England: University Press.
- Ragusa, G. (org., trad.) (2013). *Lira grega: antologia de poesia arcaica*. São Paulo, Brasil: Hedra. [2.^a edição no prelo].
- Ragusa, G. (2016). De brotos, vergôntes e que tais: a imagem de Meleagro no *Epinício* 5, de Bacchylides. *Organon*, 31 (60), 63-83.
- Rawles, R. (2018). *Simonides the poet. Intertextuality and reception*. Cambridge, England: University Press.
- Rosenmeyer, P. A. (1991). Simonides' Danae fragment reconsidered. *Arethusa* 24, 5-30.
- Segal, C. (1976). Bacchylides reconsidered: epithets and the dynamics of lyric narrative. *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 22, 99-130.
- Segal, C. (1990). Sacrifice and violence in the myth of Meleager and Heracles: Homer, Bacchylides, Sophocles. *Helios*, 17, 7-24.
- Snell, B. (ed.) (1971). *Tragicorum Graecorum fragmenta, vol. 1*. Göttingen, Germany: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Torrano, J. (estudo e trad.) (2004). *Ésquilo. Oresteia II – Coéforas*. São Paulo, Brasil: Iluminuras.
- Werner, C. (trad.) (2018). *Homero. Iliada*. São Paulo, Brasil: Ubu/SESI.
- Willcock, M. M. (1964). Mythological paradeigma in the *Iliad*. *Classical Quarterly*, 14(2), 141-154.

Resumo

O artigo centra-se na discussão das imagens de Meleagro nas trágicas tramas que enlaçam lutas e lutos, cólera e vingança, na poesia grega arcaica, sobretudo. Destacam-se a *Iliada* e o episódio famoso da embaixada a Aquiles (canto IX), e o *Epínicio* 5, de Baquilides, que, somados a outros pequenos fragmentos e excertos, trazem as mais extensas e bem preservadas passagens da antiga e bem conhecida tradição mítica envolvendo o herói e sua família – o pai Eneu, a mãe Altaia –, no contexto da guerra e da ira divina de Ártemis. Objetiva-se entender os elementos da tradição, seu uso na epopeia e no epínicio, e as imagens das personagens nucleares, mãe e filho, nos poemas.

Abstract

This article aims at discussing the images of Meleager in the tragic webs that interweave war and grief, wrath and revenge, mainly in archaic Greek poetry. The most extensive and well-preserved texts that are herein referred to are the *Iliad* and the famous embassy to Achilles (chant IX), and the 5th *Epinician* of Bacchylides. Through these and the bits and pieces we gather from other texts we learn of the ancient and well-known tradition that involves Meleager and his family – his father Oineus, his mother Althaia – in the context of war and under the divine wrath of Artemis. By doing so, it will reflect on the elements of the myth, its use in the epic poem and in the epinician, and the image of the central characters – mother and son – in the poems.

Somatizações de Aquiles: *Aisthetikai* da fúria nos vasos gregos (séculos VI-V a. C.)¹

Achilles' somatizations: *Aisthetikai* of the fury in Greek pottery (VI-V BC)

Ana Rita Figueira

Centro de Estudos Clássicos - Universidade de Lisboa
anaritafigueira@campus.ul.pt

Palavras-chave: Estética, *Iliada*, Aquiles, Vasos gregos.
Keywords: Aesthetics, *Iliad*, Achilles, Greek Vases .

Introdução

As narrativas relativas a Aquiles mencionam episódios da vida do herói desde o nascimento até à morte deste. Porém, apenas a *Iliada* o faz mediante a impressão de unidade e de autenticidade capaz de dar significado ao encadeado de contradições, ponderações e excessos que, antes de mais, revelam o humano, porquanto conferem amplitude à capacidade diferenciadora do mesmo de construir nexos a partir dos dessentidos. Tal tecido de autenticidade e de imaginação também ganha significado na reinvenção do cosmo, e de tudo o que o compõe sob a designação geral de vida, em termos de proporções e distensões destas importâncias, equilíbrios e interdições.

A figuração, tratando-se, por evidência, de uma maneira mais imediata de transmitir um pensamento, uma ideia ou uma concepção, contribuiu para a exploração de nexos com fontes escritas que sem esta perspectiva, autónoma e independente, permaneceriam na obscuridade. Efectivamente, os estudos dedicados ao exame da iconografia de Aquiles não afluem, apesar de as análises de situações pontuais, designadamente, de figurações respeitantes à recepção da embaixada de Agamémnon e de descrições iconográficas de outras representações do herói não escassearem. O estudo articulador da iconografia de Aquiles (Figueira 2020) com fontes escritas, designadamente, a *Iliada*, as narrativas sumariadas, a poe-

Esta actividade é financiada por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projecto UIDB/00019/2020”.

¹ Todas as datas neste ensaio são anteriores a Jesus Cristo, excepto quando tal se encontrar indicado.

sia, a tragédia e a filosofia, veio preencher aquela vaga, contribuindo para novas abordagens e revisão de perspectivas já existentes. A interacção entre figurações e fontes escritas deu visibilidade à importância e ao alcance holístico do mito do filho de Tétis e de Peleu. Inscrevendo-se tal estudo nos séculos VI-V a. C. mais significado ganharam as figurações, porquanto evocaram questões, que por também ocuparem o centro das inquirições dos pensadores coevos, diferenciando-se enquanto exercícios filosóficos. De facto, as situações figuradas evocaram a temática do *gymnasion*, designadamente dos treinos, *askeses*, em que se incluía a luta corpo a corpo, *agon*, dando destaque à tensão e à complementaridade entre o corpo e a mente. Do mesmo modo, a natureza no espaço gímico recriou-se na composição pictural. Árvores, plantas, animais, minerais e forças², seres híbridos, heróis e deuses compõem as cenas alusivas não apenas a comportamentos, emoções humanas e sentimentos, mas também a grandezas actantes no cosmo. A diversidade constituinte deste apresentou-se na mesma relação de igualdade no que diz respeito à existência, sugerindo a noção de que tudo e todos se acham no cosmo sem que tal lhes possa ser imputado, alvitando que tudo e todos se iguam, como diríamos hoje, no direito à existência. De facto, as acções recriam-se no momento de suspensão em que o grau de indeterminação e de ambivalência suscita o desfoque do sentido habitual das mesmas, inscrevendo-as na problemática ética. Comprovaram-no as circunstâncias e as situações exigentes de ajuizamento que, além disso, também configuraram homologias entre o ser humano e o cosmo, dando acento ao sentido englobante de participação e de medida. Deu-se, assim, conta do agregado de questões respeitante ao inquérito ao comportamento humano e ao cosmo, do qual o ser humano faz parte, com destaque para a maneira como um se reflecte e se distingue do outro. O aparato sensorial veiculado nos vasos traduziu isto mesmo, tendo motivado as seguintes palavras condutoras, designadamente, a noite e o dia, as reorganizações tectónicas e as reestruturações individuais, sociais e religiosas, a ilegibilidade do circundante, a confusão, a transição, os sentidos a perceber e, principalmente o mundo a ser, mediante som e fúria. Tudo isto deu realce à unidade e à riqueza do mito de Aquiles, definindo-o no projecto filosófico atinente ao constructo ético.

De facto, entre os pensadores preocupados com a natureza, enquanto cadeia infinita das coisas, a fluidez do devir no tempo e no espaço (Serrão, 2011) e com o funcionamento das coisas como um todo, Heraclito diferenciou-se ao declarar a importância do conhecimento da alma para o conhecimento da estruturação do cosmo. Assim, no presente ensaio, apoiei-me na matéria sumariada no parágrafo anterior e retomei-a, a fim de concentrar a análise na noção de fronteira. Tal como procurei mostrar, este foco iluminou o elo entre Aquiles e a organização do cosmo, quanto à existência de um âmbito cuja transgressão traz consequên-

² O conceito de força não tem definição tempestiva. Sem aprofundar esta questão, aqui inoportuna, é, porém, relevante observar que o termo engloba a noção de grandeza intuitiva associada a acções. Por isso, a opção por este vocábulo pretende dar conta daquela conexão, aliás inalienável das fúrias de Aquiles enquanto configurações do autêntico. Precisamente porque na *Iliada*, tal como nas figurações, as acções do herói enlaçam-se nas manifestações de eros, designadamente mediante o amor por Briseida e por Pátroclo, o autêntico surge ligado a essas forças.

cias temerosas com alcance universal. O vaso François desempenhou um papel preponderante na iluminação daquele foco, suscitando a revisão da narrativa de Meleagro na *Ilíada* (9, 529-600) e reforçando também a coerência das figurações indicadoras de Dioniso e do universo do deus. As diversas referências da fronteira nas figurações possibilitaram, além disso, a observação de proporções, de movimentos e de forças que conduziram à distinção da dúplici manifestação da fúria de Aquiles, notadamente, enquanto reacção imediata ao estímulo, de que constituiu exemplo a alusão ao arrastamento do corpo de 'Heitor' e enquanto atitude representativa de ponderação, tendo esta situação sido denotada mediante a evocação da retirada do herói do campo de batalha para o interior da tenda. A conexão entre a dupla expressão de fúria de Aquiles funda-se na figuração das circunstâncias que selaram a união dos pais do herói, a deusa marítima Tétis e o terrestre e mortal Peleu. A tradição mais difundida e relevante para este ensaio conta que Posídon e Zeus pretendiam conquistar Tétis, porém, foi anunciado por um oráculo da deusa da lei, Témis, que o filho nascido de Tétis superaria o progenitor. Isto dissuadiu ambos de perseguir Tétis, tendo sido decidido que esta casaria com o mortal Peleu, tendo este sido avisado para não largar a deusa durante as sucessivas metamorfoses desta em animais selvagens, a fim de tentar escapar à união com o mortal. Esta luta ressaí, antes mais, como metáfora do mar e da terra, dando relevo à ligação directa do filho de ambos, Aquiles, com os movimentos reorganizadores do cosmo, não obstante a presença de outros nexos, também contemplados no presente ensaio, designadamente com Ártemis e com Dioniso.

Tal desdobramento do mundo realizou-se nas somatizações de Aquiles, dando visibilidade aos traços distintivos do humano e às forças actuates no cosmo por meio das figuras do corpo. A minha finalidade neste ensaio foi pôr em discurso o elo saliente dos vasos entre a concepção de Aquiles e a dinâmica estruturadora do cosmo. O excesso, distintivo destes materiais, manifestou-se mediante desproporções, incongruências e assincronias, afigurando-se condição suficiente à construção ética que neles se definiu. Na ausência de superabundância, o cálculo da proporção seria menos imediatamente percebido pelo observador, porquanto a acção representada na justa medida comportaria um ponto de vista e eliminar-se-ia o importante foco de absorção da atenção do observador. A representação de situações de desmesura e de desacerto indicou o efeito de espanto, *thauma*, destacando duas estratégias fundamentais no respeitante à suscitação de novas conexões imediatas. Deu-se, assim, relevo ao papel decisivo da cativação dos sentidos na criação de pensamento.

Por conseguinte, as figurações examinadas neste ensaio representam a conexão entre a natureza e o ser humano mediante elementos alusivos ao conhecimento imediato, dando relevo à percepção intuitiva. Por evidência, no período a que diz respeito este estudo, o conhecimento intuitivo, proveniente da impressão sensorial, ressaí enquanto meio primacial disponível à inteligência humana para interpretar o circundante e o próprio ser humano. Por conseguinte, a capacidade humana de traduzir tal revelação do autêntico dá destaque à hermenêutica enquanto superação do já referido efeito de espanto, causado pela ininteligibilidade incipiente do cosmo. A figuração, ao impor-se mediante o

traço, nada afirma. Porém, ao dar forma à impressão sensorial, desenha a homologia desse apercebimento, tendo isto resultado isto numa metáfora. O alcance do enunciado pictural mostrou-se, assim, infinito. O observador será capaz de discorrer e de transmitir coerências em face do que observa. Desta maneira, o que não está dito abre a porta ao ser, posto que desperta a construção do discurso, conduzindo ao *diálogos*. Não obstante os elementos de objectivação que ligam a figuração a situações concretas da vida diária, a composição pictural comporta a indeterminação capaz de veicular e de concretizar impressões, pensamentos e ideias surgidas subitamente, com a duração apercebida de um instante. Por conseguinte, dá a ver apreensões de revelações do transiente, designadamente, consegue traçar a presença plurissignificativa e, por isso mesmo, englobante e indeterminada, apenas definida e determinada na relação discursiva e hermenêutica com o observador. Por este motivo, a figuração realiza-se no jogo entre o conhecimento implícito e a alusão, merecendo relevo enquanto instrumento provocador do pensamento. Neste sentido, argumento que a figuração nos vasos desempenha o papel fundacional do *anthropos*, do ser humano capacitado para o espanto conducente ao questionamento, designadamente no que respeita à razão, *ratio*, como capacidade singular para discorrer acerca da pluralidade presente aos sentidos, observando proporções, propondo soluções e imaginando além do que foi apurando. Ao predispor o observador para o discurso e para a narrativa, a figuração confronta-o com a condição humana, que é também a sua e a do cosmo.

Na *Iliáda* tal *pathologia* domina os símiles. Dito de outra maneira, em tais construções ganha destaque o manancial de impressões atinente ao conhecimento sensível à dinâmica bidireccional entre o cosmo e o ser humano, aliás, evidente na luta entre Aquiles e o rio Escamandro (*Il.* 21). Em conformidade, mais adequado é nomear tais apercebimentos de *anthropopatheia*, de maneira a dar conta dos afectos resultantes da autenticidade patente naquele poema de Homero. Esta afectividade também se distinguiu nos vasos de figuras, assim individualizados como canais portáteis de comunicação da condição frágil, porém telúrica, do ser humano, enquanto criatura nascida no cosmo que tenta cumprir-se em face das adversidades.



Fig. 1 – Ânfora, figuras-negras, c. 520-500, British Museum 1843,1103.60. ©The Trustees of The British Museum CC BY-NC-SA 4.0.

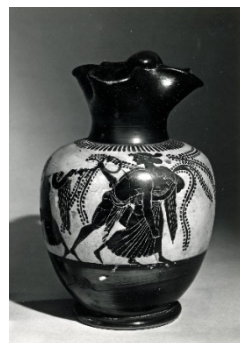


Fig. 2 – Pelike, figuras-negras, c. 520-500, British Museum, 1864,1007.126. ©The Trustees of The British Museum CC BY-NC-SA 4.0.

Assim, a presente reflexão subsequente funda-se na matéria indicada nos parágrafos precedentes e concentra-se nos contextos figurativos que mais a informaram, concretamente, as circunstâncias da união dos progenitores de Aquiles, Tétis e Peleu, designadamente a luta (ver figs. 1-3) e o casamento (ver fig. 6), a fúria de Aquiles culminante na retirada deste da guerra (*Il.* 307-713; ver figs. 7-8), o arrastamento do corpo de Heitor (ver fig. 9), o carregamento do corpo de Aquiles (ver figs. 5; 10-11), a infância de Aquiles (ver figs. 12-14) e a morte do herói (ver fig. 15). Na ordem de apresentação destes conteúdos particulariza-se a coerência interna que funda o mito de Aquiles na narrativa cosmológica. A identificação de padrões nas figurações e nos textos conduziu ao achamento de homologias entre a agressividade do comportamento humano e a agressividade das reorganizações cosmológicas, tal como também consentiu a observação das consequências bidireccionais decorrentes de desequilíbrios entre porções e transgressões de fronteiras. Porém, não apenas isto. O nexos aparente nos materiais examinados deu também relevo ao papel decisivo das emoções e dos sentimentos enquanto motores daqueles movimentos e distensões. As primeiras concretizaram-se como reacções imediatas e os segundos como elaborações do pensar, assim individualizando o filho de Tétis e de Peleu. Por último, tal elo deu conta do processo de ser mediante o múltiplo, o contraditório e o desacerto, todos componentes do mito de Aquiles.

Em conformidade com os conteúdos precedentes, neste ensaio ocupei-me de contextos e de consequências da fúria de Aquiles, enquanto reacção emocional e enquanto sentimento. Reflecti acerca das noções de fronteira e de proporção, observando homologias com processos reorganizadores do cosmo, com vista à explicitação do projecto ético bidireccional destacado nas figurações. Na primeira parte observo e articulo conteúdos do mito de Aquiles que dão destaque à conexão entre a génese do herói e o cosmo; na segunda parte proponho a centralidade da narrativa de Meleagro (*Il.* 9, 529-599) na problematização da noção de fronteira na recusa de Aquiles em combater. Na terceira parte, a figuração da Senhora das Feras, a morte e o carregamento do corpo de Aquiles determinam a conexão entre a condição intocável de um ponto melindroso e a construção do sentimento de justiça, *dike*, imbricado na dinâmica do cosmo. O ensaio termina com algumas considerações que sintetizam e complementam a temática sobre a qual se pensou.

1. O princípio de Aquiles

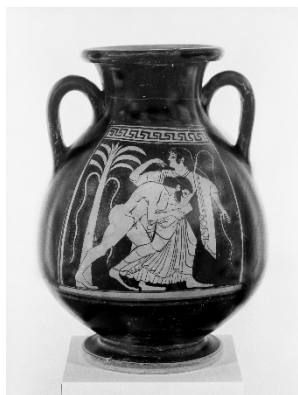


Fig. 3 – *Pelike*, figuras-negras, c. 525-475, Texas, San Antonio Art Museum, 86.134.71. © San Antonio Art Museum.



Fig. 4 – idem, face B³

No século VI não poucos vasos figuram a luta entre os progenitores de Aquiles, Peleu e Tétis (ver figs. 1-3). A fórmula (Bakker 2003; Fonseca 2018) pictural reinventa o esquema nuclear da luta e da metamorfose, tendo por resultado a reorganização, aliás afirmada no casamento de ambos, em presença dos mais importantes deuses. As múltiplas transformações da deusa do mar em animais selvagens reportam-se à recusa de sujeição ao mortal terrestre e, em particular, à tenacidade deste, que mantém firme a compressão, não obstante o medo certamente sentido, tal como indica a exorbitância sinestésica destas figurações, sobretudo o ruído ensurdecedor, imaginável mediante a mistura de vozes apavorantes dos animais, do movimento tempestuoso do mar, das colisões tectónicas, da turvação da visão, evocada pelo nevoeiro de poeiras e de vento. Tudo leva a crer que o observador contemporâneo destas figurações assim poderá ter compreendido o embate entre a deusa e o homem, dado o interesse manifestado por fenómenos naturais. Além disso, não seriam infrequentes os abalos sísmicos com maremoto, tal como Tucídides narra neste trecho:

No Verão seguinte, os Peloponésios com os seus aliados foram invadir a Ática, sob o comando de Ágis, filho de Arquidamo, rei dos Lacedemónios, e chegaram até ao Istmo. [2] Tendo, porém, surgido muitos tremores de terra, tiveram de voltar para trás, não se tendo dado a invasão. Foi nessa época em que os sismos ocorriam sistematicamente que Oróbias na Eubeia foi invadida, desde a orla da costa, pelo mar, na forma de uma vaga que submergiu parte da cidade, ficando a cobrir uma zona e retirando-se de outra, mas agora há mar onde antes havia terra. Matou toda a gente que não fugiu a tempo e correu para as partes

³ A autora agradece ao San Antonio Art Museum (Texas) a cortesia do envio das fotografias e a autorização para a publicação das mesmas.

mais altas. [3] Também inundação idêntica ocorreu em Atalante, uma ilha perto da costa de L crios Op ncios, que arrastou parte do forte construído pelos Atenienses e despedaçou um dos dois navios, que tinham sido rebocados para terra. [4] Em Peparetos houve um certo recuo da água, mas não houve inundação. Um sismo, contudo, fez ruir parte da muralha, o pritaneu e outras habitações, mas poucas. [5] A causa deste fen meno, segundo creio, foi o terramoto, pois onde ele se fez sentir mais violentamente, sucedeu   que o mar recuou e quando repentinamente de novo voltou, avançou com redobrada violência provocando a inunda  o⁴. Sem que tivesse havido o terramoto, parece-me que tais incidentes não se teriam dado (Tucídides, *História da Guerra do Peloponeso* 3, 89, tradução de Rosado Fernandes, p. 323).

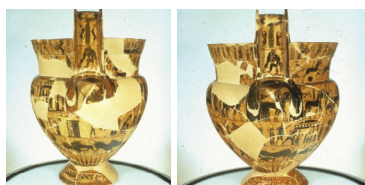


Fig. 5 – *Krater* de volutas, figuras-negras, c. 570-560. Florença, Museo Archeologico Etrusco 4209.   galica.bnf.fr / BnF - Domínio Público.



Fig. 6 – Idem 1  friso.

A luta entre os progenitores de Aquiles é um motivo frequente nos séculos VI e V, porém, as figurações mais antigas desta temática tendem a aludir às forças da natureza, ao passo que as mais recentes propendem a evocar o *gymnasion* (ver figs. 2-4), dando ambos os períodos saliência   tensão mais distintiva da cultura grega, o *agon* (Scanlon 2002). Alia-se esta referência estruturadora   vida diária mediante o uso que é feito destes recipientes, designadamente em festivais, tal como hoje também é costume. Esta *pelike*   paradigmática de tal situação (ver fig. 2). O vaso, com gargalo em forma de trevo, apropria-se   ocasião de servir vinho, tendo representada a luta entre Peleu e Tétis entre vinhas. A ter servido num festival, talvez seja possível datar a festa antes do início da Primavera até Setembro, o mês das colheitas das uvas, porquanto os cachos estão ausentes da figuração e os ramos ainda não perderam as folhas em consequência da vindima. O início de Aquiles não pode desligar-se do casamento de Peleu e Tétis, que está representado no monumental *krater* funerário conhecido por vaso François (ver fig. 5). Esta obra de referência para as cenas mitológicas figura a cerim nia no primeiro friso do bojo, uma área de destaque, estando presentes os deuses mais importantes. O início de Aquiles não só se funda no *agon*, mas também emerge

⁴ Não obstante a análise do fen meno natural nos desviar muito dos objectivos definidos para este trabalho, a importância desta afirmação é merecedora de nota, porquanto Tucídides, até onde pude apurar, terá inovado ao discernir acerca das condições de formação do fen meno hoje designado por tsunami, constituindo mais um exemplo do interesse dos gregos antigos pela observação da natureza.

da noite e da celebração das forças inalienáveis de Dioniso, um deus extremamente influente, conforme indica a frontalidade do rosto, pouco habitual neste período. O deus está posicionado entre as Horas e o grupo formado por Héstia, Cariclo e Deméter e segura uma ânfora de colo⁵.



Fig. 7 – *Stamnos*, figuras-vermelhas, 480-470, Leida, National Museum of Antiquities XVIII G32 © National Museum of Antiquities, Leiden, CC0 licence.



Fig. 8 – *Kylix*, figuras-vermelhas, c. 470, British Museum, 1843,1103.61. ©The Trustees of The British Museum CC BY-NC-SA 4.0.

Sintomaticamente, as ansas do *krater*, cuja base se alinha com a procissão do casamento, tem representada a Senhora das Feras (ver fig. 5) a agarrar o pescoço de uma pantera com uma mão e, com a outra mão o pescoço de um veado. Sob esta figuração, encontra-se Ájax a carregar o corpo de Aquiles, diferindo a ansa direita da esquerda, porquanto nesta os animais são ambos leões. O interior das ansas revela o gargalhadear da górgona, o farfalhar das asas e o retumbar da

⁵ Tétis anunciará ao filho que este é um ser para a morte (μήτηρ [...] μέ φησι θεὰ Θέτις [...] διχθαδίας κῆρας φερέμεν θανάτοιο τέλος δέ, *Il.* 9, 410-416), entregando-lhe o suposto presente de Dioniso, o vaso dourado, como símbolo de finitude (*Il.* 23, 93; *Odisseia* 24, 74-5. Todas as traduções da *Ilíada* e da *Odisseia* são de Lourenço 2010 2012, respectivamente). Relativamente a fontes tardias, por exemplo, Quinto de Esmirna 3, 804 (ver Hopkinson, Neil (2018). Para outras fontes tardias, vide Burgess (2008, 16-17; 20-21; 98-100).

corrida. A carranca desta abstracção mostra a língua de fora e o olhar veicula a impressão de frontalidade, colocando o observador numa posição de *symmetria* com esta potência, desestabilizando-o e interrogando-o. Por isso, é extremamente oportuna a comparação com o olhar definido no corpo das Sirenes⁶. Estes génios marinhos compósitos, ao tempo metade mulher e pássaro, recriam-se aqui enquanto metade homem, metade pássaro e outro, metade mulher e metade pássaro, assim sugerindo a repetição do par Peleu e Tétis (ver fig. 1), posicionado entre ambos. A tensão veiculada mediante a luta dos progenitores de Aquiles metamorfoseia-se enquanto corpo duplo complementar e fonte de *theoria*, de visão. A alusão à *theoria* sai reforçada, porquanto está representado um olho no corpo das criaturas dimórficas. A atribuição de visão ao selvagem mais funda o casamento de ambos na oscilação entre obscuridade e engodo, sendo este saliente do canto das sirenes, e a autenticidade, enquanto um dar-se à luz, que ora se revela ora se esconde, convocando, desta maneira, a observação apurada, tal como indica a grande dimensão dos olhos, a que se junta, Calíope a tocar uma flauta dupla, geminando o rosto da Górgona. Apesar de não simular a corrida e de a língua não ser visível, a única figura com a aparência humana colocada frontalmente para o observador é Dioniso.

Porém, o deus representa-se com barba e longos cabelos ondulados, afectando-lhe a aparência selvagem, assimilável às Górgonas. O olhar rediz o aspecto indómito, dirigindo a sugadora nota de convite ao observador, assim atirado para o jogo tensional entre a angústia e a gargalhada, a frontalidade e a monstruosidade. Ao transmitir a impressão de que fita o observador, aquelas figurações intensificam a forte presença das forças abissais⁷ presentes à união da neta de Nereu e do neto de Éaco. A filiação dos progenitores do herói é importante para o traçado de noções estruturadoras da *ethica* componente da fúria motivadora do tema da *Ilíada*, a *menis* de Aquiles. Nereu, o avô materno, nasceu de Ponto, o Mar, diferencia-se por não dizer mentiras, *apseudes*, por ser verdadeiro, *ale-*

⁶ As Sirenes, ou Sereias, mencionam-se pela primeira vez na *Odisseia* (*Od.* 12, 1; 200). Outras referências respeitantes aos poemas de Homero encontram-se em Eustácio (Comentário à *Ilíada* e à *Odisseia* de Homero, ed. G. Stallbaum, 6 vols. Leipzig, 1825-1830, p. 1709).

⁷ Vernant (1991 [1965], tradução portuguesa de Telma Costa, 69-83) afirma: “O modelo plástico da Górgona [...] não está representado apenas na série dos vasos. Figura também, desde a época arcaica, no frontão dos templos, bem como em acrotérios e antefixos. Encontramo-la ainda em escudos, em episemas, a decorar utensílios domésticos, pendurado nas oficinas dos artesãos, fixado nos fornos, erigido em habitações privadas, enfim, inscrito em moedas. Tendo feito o seu aparecimento no início do século VII a.C., foi no segundo quartel desse século que o modelo viu constituir-se, nas suas características essenciais, os seus tipos canónicos [...] Podemos [...] distinguir duas características fundamentais na representação da Górgona. Em primeiro lugar, a frontalidade. Contrariamente às convenções figurativas que regem o espaço grego, o rosto da Górgona está sempre de frente para o espectador que a contempla [...] a Górgona é sempre, sem a mínima excepção, representada de frente. [...] Em segundo lugar, a «monstruosidade». Quaisquer que sejam as modalidades de distorção escolhidas, a figura serve-se sistematicamente de interferências entre o humano e o bestial. [...] Pela perversão dos traços [...] ela exprime, através de um efeito de inquietante estranheza, um monstruoso que oscila entre dois pólos: o horror do terrífico, o risível do grotesco [e] o temor de uma angústia sagrada e a gargalhada libertadora.”

thes e pela sua justeza, *dikaiois*⁸, associando-o à *dike*, justiça⁹. Éaco, o avô paterno de Aquiles — por isso se lhe atribui o epíteto de Eácida —, foi o mais justo de todos os gregos, tendo sido também um dos juízes no Hades, juntamente com Minos e Radamanto. De facto, estas noções, *symmetria*, *dike*, justiça e o processo de ajuizamento, estão incorporadas na fúria, *menis* de Aquiles, que o pensamento pictural configurará mediante a postura do luto e da tristeza intensa (ver figs. 7-8). A fúria determinante da retirada do herói do campo de batalha para o domínio privado da sua tenda prende-se com a grave transgressão cuja impressão de ofensa individual, dá relevo à gravidade do acto de Agamémnon. Ao apropriar-se de Briseida, o rei desrespeita o *nomos* da repartição do espólio, significando isto a desestruturação da comunidade e, conseqüente confusão e desordem da sociedade. E tudo indica que assim é. O assunto que ganha significado é o da distribuição desigual de bens entre iguais, “Doze cidades de homens eu destruí com as minhas naus [...] Destas cidades retirei numerosos e excelentes despojos, e carregando todas as coisas dava-as a Agamémnon, o Atrida, enquanto ele ficava para trás, nas suas naus velozes, para as receber. Depois distribuía pouco e ficava com muito [...]”¹⁰. Aquiles distingue-se enquanto juiz —, tal como o avô, apesar de este papel não lhe estar explicitamente atribuído — de uma *krisis*, neste caso, traduzível na situação de abuso no interior de uma assembleia de pares, porquanto todos são reis. Apenas Agamémnon se julga ‘mais rei’ do que Aquiles, *basileuteros*¹¹. Além, o educador de Aquiles não só emprega um vocábulo remanescente de Nemesis, *nemesseton*¹², a fim de designar a indignação de Aquiles, não obstante esta palavra seguinte derivar de *kholos*, ao invés de *menis*, mas também prossegue o discurso narrando o flagelo enviado por Artemis às terras de Eneu, por este se ter esquecido de lhe oferecer um sacrifício, e também conta como Meleagro, seu filho, matou o javali devastador de colheitas, enviado pela deusa como punição do sacrilégio cometido pelo rei dos Etólios. O vaso François (ver fig. 6) terá sido a primeira reconfiguração pictural dos feitos de Meleagro (Carpenter 1991), aliás destacados na *Iliáda*.

2. A coerência da incorporação da narrativa de Meleagro no canto nono da *Iliáda*

A posição deste passo no interior da *Iliáda* assume grande importância, dando relevo a acidentes e a actos de transgressão de fronteiras e de repartição de por-

⁸ Hesíodo, *Teogonia* 233-235.

⁹ Píndaro, *Pítica* 8, 30 associa as virtudes dos Eácidas (*ἀρεταῖς... Αἰακιδᾶν*) ao facto de Cirra ser uma *polis* plena de justiça, (*dikaioapolis*), dizendo de Nereu que é bom conselheiro (*Pítica* 3, 90).

¹⁰ *Il.* 9-333 (‘ δώδεκα δὴ σὺν νηυσὶ πόλεις ἅλ᾽ ἀπαξ’ ἀνθρώπων [...] τάων ἐκ πασέων κειμήλια πολλὰ καὶ ἐσθλὰ ἐξελόμην, καὶ πάντα φέρων Ἀγαμέμνονι δόσκον Ἀτρεΐδῃ; ὃ δ’ ὅπισθε μένων παρὰ νηυσὶ θοῇσι δεξιόμενος διὰ παῦρα δασάσκετο, πολλὰ δ’ ἔχεσκεν).

¹¹ *Il.* 9-160.

¹² *Il.* 9-523, o verso traduzido é o seguinte: “Que antes te *encolerizasses* não era censurável” (sublinhado meu).

ções. Fénix introduz o passado mítico que integra a filiação de Aquiles. Apesar de se manifestarem de maneira distinta — designadamente a ira de Meleagro designa-se por *kholos*, por vezes, qualificando-se a palavra com o adjectivo *thumalges*¹³ —, estes conteúdos são influentes no sentido a associar à recepção da embaixada enviada por Agamémnon e também à figuração da Senhora das Feras a encimar o carregamento do corpo de Aquiles. Efectivamente, o pote funerário ganha relevo enquanto enunciação da temática existencial. Ao matar o javali, Meleagro reaviva a fúria da deusa, que desencadeia a contenda entre os Etólios e os Curetes, participantes na eliminação do animal. No entanto, Meleagro matou os irmãos da mãe, que, por esta causa, rezou imprecações junto dos deuses, Hades e Perséfone, conta Homero¹⁴. Receoso da acção das Erinias, Meleagro recolheu-se em casa, recusando-se a apoiar os seus, entretanto cercados. Por isso, os anciãos, os amigos, os pais e todos mais chegados suplicaram, *litaneo*¹⁵, junto de Meleagro que este regressasse à batalha, porém, em vão. A mulher e os filhos convenceram-no e logo a batalha favoreceu os Etólios, não sem que a Meleagro sobreviesse a morte. Esta é a versão mais antiga da narrativa. Homero não diz que Meleagro morreu, menciona, ao invés, que “a ele jamais pagaram os dons, muitos e preciosos”¹⁶. Versões posteriores incluem Peleu, vindo de Ftia. Este, durante a caçada matou o sogro e Meleagro desferiu o golpe aniquilador da vida ao javali, porém, ao invés de distribuir as porções por todos os participantes, deu os despojos do animal a Atalante¹⁷, por quem se havia apaixonado. Todos se indignaram com a acção de Meleagro e este, irado, matou os tios¹⁸, despertando a fúria de sua mãe, Alteia, que atirou para o fogo o tição encantado. Meleagro viveria, enquanto este não fosse consumido pelo fogo, segundo declararam as Meras apresentes ao sétimo dia do nascimento de Meleagro¹⁹. Outra versão, coincidente com Homero, narra que o filho de Alteia morreu por causa de uma flecha de Apolo, tal como Aquiles²⁰, não obstante a causa da morte do filho de Peleu não constar da *Iliada*. É, todavia, importante observar a desaprovação do filho de Zeus *que acerta ao longe*. Outro ponto em comum surge da participação de Meleagro nos jogos fúnebres em honra de Pélias, não obstante o envolvimento de Aquiles ter sido na qualidade de promotor e juiz, no canto vigésimo terceiro. Assim se torna evidente o ponto de cadeia que liga as diversas narrações e descrições ao longo do poema.

Reunidas as condições suficientes que deram relevo aos preparativos do nascimento de Aquiles no contexto temático da *ethica* enquanto justiça, *dike*, debruço-me, de seguida, sobre a acção de homens e deuses em situações extremas.

¹³ Il. 9.553; 565-566 (Χόλος; χόλον θμαλγέα; κεχολωμένος).

¹⁴ Il. 9, 569.

¹⁵ Il. 9, 581.

¹⁶ Il. 9, 598-599.

¹⁷ Ovídio conta que Atalante desferiu o primeiro golpe (*Metamorfoses*, 8, 380).

¹⁸ Apolodoro; Diodoro Sículo 4, 34.

¹⁹ Higino, *Fábulas*, 171; Apolodoro 1.8.2.

²⁰ Il. 21, 278.

Nestas circunstâncias cruzam-se motivações individuais, não totalmente atribuíveis ao sujeito, esquecimentos e revesses culminantes em situações terríveis, que exigem respeito, concretamente, exigem a acção de olhar para trás, *respicio*.

Homero narra o expoente nefasto a que se elevam as consequências de tais incidentes, designadamente se estes constituem a transgressão de determinadas fronteiras, tal como indica a ofensa aos deuses. De facto, ao invés de todos os Aqueus, que, por respeito para com Apolo²¹, aprovaram o aviso do sacerdote Crises quanto à libertação de Criseida, Agamémnon não aceitou devolver a filha do sacerdote, resultando isto na ofensa ao deus Apolo. Em conformidade com os disparos do deus contra os homens, Hera instiga Aquiles a convocar a assembleia, tal como a mulher de Meleagro o convenceu a regressar à batalha. Agamémnon não aprova a proposta de Crises, porquanto não quer abrir mão da sua porção, do seu prémio, a filha do sacerdote²². Por isso, quando Aquiles lhe propõe que o faça, recebendo depois “três e quatro vezes a respectiva recompensa,”²³ Agamémnon decide tomar o prémio do filho de Peleu, Briseida, posto que não concorda que este mantenha o prémio e ele tenha de ceder o dele. Aquiles contra-argumenta, afirmando que se esforçou muito, sendo, por isso merecedor do prémio²⁴, diferentemente de Agamémnon que fica sempre com o prémio melhor, enquanto ele, Aquiles, tem de aguentar a maior porção da guerra e aceitar um prémio inferior. São estes os motivos que levam o herói a retirar-se, preferindo regressar a casa²⁵. O núcleo da questão ganha relevo na desproporção entre a acção e a recompensa, porém a subtilidade de apenas uma letra diferenciar o nome das mulheres desvia a atenção do prémio, portanto da *economia* para a *ethica*. A acção de Agamémnon, acrescida da resolução a solo, contra o parecer universal, salienta a propensão para alimentar a contenda, ao invés de lhe pôr cobro. No canto nono, esta situação repete-se no aconselhamento de Fénix a Aquiles para que este aceite as ofertas de Agamémnon. Aquiles opõe-se, dando expressão à acção individual de se fazer digno, mediante a sustentação de valores que mantêm a coesão e a *symmetria* de todos os participantes. Por sua vez, o conselho do ancião incorpora matizes da voz avisadora de Atena, que impede Aquiles de matar o Atrida²⁶, dando relevo à *ethica* da ponderação e do ajuste, por oposição à emoção de fúria, que acarretaria aquela reacção imediata. O texto manifesta, desta maneira, noções como o contexto da ocorrência, as circunstâncias, o que foi dado ser a cada homem e como esta porção de singularidade comporta incongruências, desajustes e desproporções que se atravessam na acção justa. Todos estes aspectos aparecem nos relatos sobre Aquiles. Designadamente, na *Odisseia* a fala de Aquiles evoca as palavras prudentes de Fénix, quando o herói diz preferir uma vida humilde,

²¹ Il. 1, 21.

²² Il. 1, 118-119 (βουλοίμην κ' ἐπάρουρος ἐὼν θητεύμεν ἄλλω, ἀνδρὶ παρ' ἀκλήρῳ, ᾧ μὴ βίोटος πολὺς εἴη, ἢ πᾶσιν νεκύεσσι καταφθιμένοισιν ἀνάσσειν).

²³ Il. 1, 128.

²⁴ Il. 1, 162.

²⁵ Il. 1, 171.

²⁶ Il. 1, 188-214.

ao serviço de alguém sem herança, ao invés de reinar sobre todos os mortos, cuja morte ocasionou²⁷. Da individualização do herói no Hades ressaí a mais importante vitória de Aquiles, designadamente a que o liberta de si próprio. As múltiplas histórias sobre o herói dão a imaginar cenas mais ou menos dispersas. Pelo contrário, a *Ilíada* e a *Odisseia* dão significado à construção figurativa e paradigmática do homem ateniense, como se encontrará na *República* de Platão, onde a infância do herói é exemplar²⁸. Efectivamente, a transgressão sobre a qual Aquiles ajuíza constrói-se mediante a tessitura de termos respeitantes à justiça, *Nemesis*, e ao pudor, a *aidos*, pelo menos, desde Hesíodo, enquanto recuperação do sentido de distribuição, próximo da *dike*. A ocultação do corpo ganha relevo na estratégia para dar a ver aos olhos e à imaginação a indignação das deusas, cujo velamento do rosto se deveu aos crimes da humanidade, motivando-lhes o desaparecimento da Terra:



Fig. 9 – *Lekythos*, figuras-negras, c. 525-475, Nova Iorque, Metropolitan Museum of Art, 25.70.2. ©Domínio Público.

Então partirão para o Olimpo, deixando a vasta terra, com alvas vestes ocultando o belo corpo, para junto da raça dos imortais, abandonando os mortais, a Vergonha e a Justiça” (Hesíodo, *Os Trabalhos e os Dias* 197-210, tradução de Ferreira 2005, 99)²⁹.

Evidenciando afinidades com esta compreensão, os vasos figuram, com variações, a fórmula pictural de Aquiles enrolado no manto, sentado com o tronco inclinado para a frente, dando expressão à somatização da tristeza e do silêncio eloquente³⁰.

²⁷ Od. 11, 489-491(sublinhado meu).

²⁸ Platão, *República* 391c.

²⁹ O texto em grego é o seguinte: καὶ τότε δὴ πρὸς Ὀλυμπον ἀπὸ χθονὸς εὐρυοδείης λευκοῖσιν φάρεσσι καλυψαμένα χροῖα καλὸν ἀθανάτων μετὰ φύλον ἴτον προλιπόντ’ ἀνθρώπους Αἰδῶς καὶ Νέμεσις.

³⁰ Ésquilo representará Aquiles sentado, ao centro do palco “sem tugir nem mugir”, de acordo com o comediógrafo Aristófanes, em cuja expressão a paródia ganha saliência. O silêncio não foi, con-

As presenças de Aquiles configuram, na maioria, o agir imediato indicador do desvelamento do ser pulsante no herói. O elemento de maior diferenciação, mais do que a vocação guerreira, é a defesa de quem está em perigo. Homero designa tal ímpeto mediante a expressão, *menaine de kudos*, “louco por obter glória” (militar), oposta à prudência, *daifron* (*Ilíada*. 11, 791), que também lhe atribui. Mais tardiamente, algumas fontes apoiam esta aceção, sem excluir aquela. Por exemplo, Platão diz que Aquiles é verdadeiro e simples, por oposição a Odisseu, que é falso, mentiroso e astucioso³¹, apesar de o texto também mencionar que Aquiles é capaz de urdiduras. Desta maneira, Odisseu e Aquiles são iguais porquanto se Odisseu é falso, também pode ser verdadeiro e se Aquiles é verdadeiro também pode ser falso³². No mesmo texto, menciona-se a negligência de Aquiles para com a verdade³³ e perguntase se os dois homens serão diferentes ou iguais³⁴. Por último, Hípias conclui que as falsidades de Aquiles são involuntárias e, por isso, dignas de perdão, inclusive legalmente³⁵. Esta observação, respeitante à autenticidade, estabelece a ponte com o importante nexos que ressaí entre a Senhora das Feras e Aquiles, dando continuidade ao tópico já mencionado. É do aprofundamento desta temática que me ocupo de seguida.

3. Da emoção de fúria ao sentimento de indignação

Regresso agora à figuração da Senhora das Feras (ver fig. 5), representada sobre o carregamento do corpo de Aquiles, onde ganha destaque a cadeia de coerência com o tema da *Ilíada*, independentemente da participação de Peleu — que figura na recriação da caça ao javali figurada no Vaso François — e de Nereu nos infortúnios da casa de Meleagro. A deusa diferencia-se enquanto arauto do interdito, ocorrendo a sua acção em momentos decisivos respeitantes a *assyme-*

tudo, entendido por todos como manifestação de birra ou de conformação. Plutarco diferencia-se entre os que observam prudência no silêncio, considerando-o melhor do que qualquer discurso (Plutarco, *Moralia. Educação das crianças*, 5E-F; 6A-7B; 10B-F; 14E. Tradução, introdução e notas de Joaquim Pinheiro, Coimbra, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, 2008.).

³¹ Platão, *Hípias Menor*, 365b (Ἀχιλλεύς εἶη ἀληθής τε καὶ ἀπλοῦς, ὁ δὲ Ὀδυσσεὺς πολὺτροπὸς τε καὶ ψευδής, sublinhado meu).

³² Platão, *Hípias Menor*, 369b (ὁ δὲ Ἀχιλλεύς πολὺτροπὸς τις φαίνεται κατὰ τὸν σὸν λόγον ψεύδεται γοῦν, sublinhado meu); Platão, *República* 3, 391c menciona as contradições distintivas do herói Aquiles como sendo ocasionadoras de discursos antagónicos. Por exemplo, Platão apresenta um parecer oposto a este, dizendo não deixar fazer crer que, tendo sido educado por Quíron, Aquiles tivesse um espírito tão desordenado, que englobasse dois males opostos (πειθεσθαι τοὺς ἡμετέρους ὡς Ἀχιλλεύς [...] ὑπὸ τῷ σοφωτάτῳ Χείρωνι τεθραυμένους [...]) τοσαύτης ἦν ταραχῆς πλέως, ὥστ' ἔχειν ἐν αὐτῷ νοσήματε δύο ἐναντίω ἀλλήλοιν, sublinhado meu).

³³ Platão, *Hípias Menor* 360a (ὁλιγορῶν τοῦ τάλιθῃ λέγειν) e 365b-369b (ὥστε εἰ ψευδής ὁ Ὀδυσσεὺς ἦν, καὶ ἀληθής γίγνεται, καὶ εἰ ἀληθής ὁ Ἀχιλλεύς, καὶ ψευδής καὶ οὐ διάφοροι ἀλλήλων οἱ ἄνδρες οὐδ' ἐναντίοι, ἀλλ' ὅμοιοι).

³⁴ Outros passos relevantes de *Hípias Menor* são os seguintes: 365c; 369a; 369c; 370e; 371a.

³⁵ Platão, *Hípias Menor*, 372ab (οἱ νόμοι δῆπου πολὺ χαλεπότεροί εἰσι τοῖς ἐκούσι κακὰ ἐργαζομένοις καὶ ψευδομένοις ἢ τοῖς ἄκοουσιν).

triai e interferências com o *logos* do *cosmo*. Age, assim, sobre forças continuamente emergentes, enquanto indómita reguladora de transgressões que afectam as mesmas. Neste sentido, a equação pictural representada nas ansas do *krater* manifesta a violência animal inseparável da dinâmica das energias de Dioniso e motoras do *cosmo* deste, não estando ausente o excesso também individualizador do herói Aquiles. Na acção caçadora, rápida e mortífera, da deusa incorpora-se a angústia inerente à perseguição, isto é, a impressão de algo que escapa ao tempo que surge, afectando-se-lhe a tensão entre o fascínio e a fronteira.



Fig. 10 – *Hydria*, figuras-negras, c. 490, Nova Iorque, Metropolitan Museum of Art 96.18.63.

© Domínio Público

Da mesma maneira, o carregamento do corpo de Aquiles evoca o frenesim da acção predatória associada ao herói nas diversas narrativas, ademais reveladoras do percurso não linear, de conteúdo extremo, repleto de incongruências, de contradições e de acções nímias, realizadas ou sofridas, como o arrastamento do corpo de Heitor (ver fig. 9). Emerge, assim, da figuração do carregamento do corpo de Aquiles, o sentido de ciclo e de finitude, em que são salientes forças que sujeitam o ser humano e o desafiam a questionar o significado da vitória.



Fig. 11 – Ânfora, figuras-negras, c. 530-520, Baltimore, Walters Art Museum 48.18

© The Walters Art Museum Creative Commons Zero.

A figuração deste tema nos vasos dá a isto relevo. A valência e a robustez do enorme filho de Télamon sustentam o corpo morto de Aquiles, destino a que também não escapará. A dimensão *athletica* domina esta obra, estabelecendo a conexão com o privilégio concedido ao vencedor da *krisis kallous*, a prova realizada em Élis, perto de Olímpia³⁶, tal como acontece com as *Hermaia*³⁷, em honra do deus homónimo. O sentido votivo está também contemplado, porquanto enfatiza a *eutaxia* do herói, ganhando destaque a beleza do esforço³⁸.

Nestas figurações, a beleza surge do jogo de palavras que questiona o vencer. Na vida diária a unidade lexical *ephedrizo* designa o jogo em que o vencedor é carregado pelo vencido, porém Aquiles está morto. Próxima daquela palavra, o vocábulo *ephedria* designa a emboscada. Não poucos vasos figuram o carregamento numa face e na outra representam Dioniso³⁹ ou o universo do deus, suscitando junto do observador a ação estrófica entre uma e outra face, dando relevo à vida enquanto emboscada e festa, oscilante entre o fardo do carregamento e a sedução dos sentidos.



Fig. 12 – Ânfora, figuras-negras, c. 500-480, Londres, British Museum 1956,1220.1. © The Trustees of The British Museum CC BY-NC-SA 4.0.



Fig. 13 – Oinochoe, figuras-negras, c. 520-500, British Museum 1867,0508.1009. © The Trustees of The British Museum CC BY-NC-SA 4.0.



Fig. 14 – Idem.

A acção do herói ocorre, geralmente, em contexto de missão e em conexão com mostras de autenticidade, não obstante os incidentes em que se enreda, designadamente quando mata Cicno acidentalmente. Por tudo isto, o herói Aquiles

³⁶ Spivey (2004, 65) abrevia a frase de Ateneu (*O Banquete dos Sábios* 13.20), que diz o seguinte: “ἐν Ἡλίδι δὲ καὶ κρίσις γίνεται κάλλους”. Decker e Thuillier (2004, 86). Sobre a presença de Hermes no contexto atlético, vide Hornblower (1996).

³⁷ Platão, *Lísias* 206d; Píndaro, *Olímpica* 6, 79; *Pítica*, 2, 10.

³⁸ Píndaro associa beleza ao esforço, fazendo este memória: πολλοὶ δὲ μέμνανται, καλὸν εἴ τι ποναθῇ (“Mas muitos se lembram quando algo de belo é realizado com esforço,” Píndaro, *Olímpica* 6, 11).

³⁹ Designadamente: Ânfora de colo, figuras-negras, c. 550-500, atribuído ao estilo do Pintor de Lisipo (*manner of*), Munique, Antikensammlungen SL 458; Ânfora de colo, figuras-negras, c. 550-500, atribuído à subclasse *Adikia*, Cabinet des Medailles 218, Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig: BS 1921.331; Ânfora de colo, figuras-negras, último terço do século VI, San Simeon (Califórnia), Hearst Historical State Monument 9815, BA 3367; Ânfora tipo B, c. 525-475, Grupo de Leagro, Londres, market, Sotheby's.

distingue-se enquanto concepção da natureza, como ser social, enquanto corpo, porventura o mais vigoroso e belo, e enquanto alma, “magnânima e selvagem”, também “dura”⁴⁰ e propensa a remoer no coração o que se afigura incorrecto⁴¹, porém capaz de “acalmar a ira e refrear o coração”⁴², de chorar, de ímpetos de violência comparáveis ao *menos*⁴³, ao princípio activo, dinamizador dos mais devastadores fenómenos naturais causadores da morte de homens, animais e capazes de arrancar as fundas raízes do resistente ulmeiro e de atear fogos. De facto, a devastação descrita no canto décimo sexto dá saliência às consequências últimas das emoções humanas no estado selvagem, isto é, não educadas e não educáveis. Mediante a descrição da luta de Aquiles com o Escamandro, Homero estabelece o paralelo entre o *menos* da natureza e do Homem enquanto ser da natureza capaz de um *menos* desordenado e sobreabundante, cujo resultado é a destruição total. Em Homero, a fúria da natureza extingue o alimento, destruindo peixes e vegetação, não se devendo ao acaso a devastação do ulmeiro, a perene e resistente árvore de fruto. A fresquidão e a temperança da área geográfica indicada por esta espécie são, assim, exterminadas mediante o fogo das “belas correntes que ferviam.”⁴⁴ Será, todavia, o *logos* regente da natureza, assim parece indicar a acção de Hera e a aquiescência de Escamandro — vozes da natureza em que ressoa a prudência de Nestor, a voz avisadora de Atena, já mencionada, e a missão de Príamo no canto vigésimo quarto —, a travar a irracionalidade de tal acto, porquanto o efeito, improdutivo e infértil, causou a aniquilação dos seus semelhantes e demais criaturas viventes da natureza, ameaçando a própria vida do cosmo. O espanto, *age*⁴⁵, de Escamandro assim parece indicar, porquanto a substantivação do verbo *agamai* comporta o sentido de algo excessivo que deve ser refreado (Chantraine 1968; Bailly 2001; Liddell-Scott) e que causa horror, sentido associado ao presente verso na *Iliada* (Bailly 2001). Os vasos não figuram esta luta, porém, a força destrutiva recria-se na figuração do arrastamento do corpo de Heitor já mencionada e mostrada (ver fig. 9). Ao invés, recriam amplamente a *paideia* de Aquiles na natureza (ver figs 12-14), dando conta da formação do ser humano enquanto ser da natureza, constituindo “uma cosmologia, designadamente, uma tentativa de contextualizar o humano na moldura do universo, possibilitando a construção da identidade do homem adulto e a atribuição de significado à experiência vivida” (Figueira 2020:122-123).

⁴⁰ Il. 9, 629-630.

⁴¹ Il. 9, 600.

⁴² Il. 1, 192.

⁴³ Il. 21, 340.

⁴⁴ Il. 21, 361.

⁴⁵ Il. 21, 221.

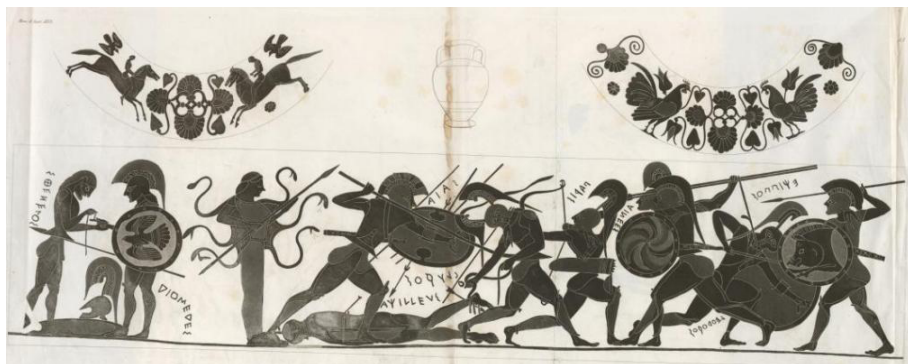


Fig. 15 – Ânfora calcídica, figuras-negras, século VI, (perdida). ©Deutsches Archäologisches Institut Creative Commons 4.0.

Quem é Aquiles? A pergunta repete-se e reinventa-se na diversidade de circunstâncias e de situações circulantes nas narrativas e na poesia, principalmente em Homero e em Píndaro, reconfigurando-se mediante o desenho, que, mais imediatamente, dá a ver a pluralidade de comportamentos e de atitudes. A iconografia de Aquiles somatiza valores, acções, pensamentos, impressões no alvor do que se viria a designar por “intimidade da consciência” (Serra 2018). Ao observador cabe fazer coerência das figurações e conhecer apenas parcialmente o Homem, enquanto *menos* impulsionado para o extremo, porém também dotado de inteligência e de sentimentos capazes de equilibrar a demasia, de se espantar e de suscitar ânimo. A fúria múltiplice de Aquiles ganha saliência enquanto caleidoscópio do ser humano, reflectindo a pluriforma da oscilação e da flutuação, *talantusis*, principalmente o *talento*, desta criatura da natureza. Por isso, as fúrias de Aquiles somatizam, acima de tudo, a espontaneidade distintiva da perplexidade e do *thauma*, ambos constituintes do pensar ainda sem conceitos. Assim termina Aquiles, posicionado de tal maneira que veicula a impressão de interpelar o observador. A flecha no calcanhar (ver fig. 15) não mata e isto não seria desconhecido então. Assim, ao figurar a morte do herói desta maneira dá-se significado à fragilidade da vida humana, e, por extensão, ao derrube imediato da estrutura de valores, individuais e colectivos, de que são exemplo as consequências da acção de Agamémnon. Além disso, lança-se o observador no estado de urgência de fazer coerência da incongruência. Assim sendo, o calcanhar vulnerável de Aquiles indica a perplexidade e o *thauma*, dando, inclusive, destaque à impossibilidade de escapar ao projecto filosófico. Sugerem isto mesmo as incongruências na figuração⁴⁶ da morte de Aquiles, porquanto denotam exercícios de luta, sendo este contexto propício à queda súbita. Ao evocar situações e circuns-

⁴⁶ Designadamente, os guerreiros descalços, um elmo que repousa no chão, junto de Diomedes (à esquerda na figura), que recebe uma fita (?) de Esténelo, que fora pretendente à mão de Helena, seu escudeiro (Grimal, Pierre (2020), *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, tradução portuguesa de Victor Jabouille, Lisboa, Difel. O colo do vaso tem representados dois cavaleiros e dois galos, dando significado à temática do *gymnasion*.

tâncias indeterminadas em que a acção a realizar será decisiva, a figuração dá destaque a momentos significativos alusivos à análise da *Ilíada*, no sentido grego de parte tendo em conta o todo. Por este motivo, as composições ganham significado enquanto exercícios, *askeses*, filosóficos, à semelhança dos seguintes versos:

De todas vós me despeço. Lembrai-vos de mim no futuro, todas vezes que outro, qualquer outro Homem, dos que sobre a terra andam, e por aqui Andar e vos perguntar: “Meninas, qual dos aedos Por aqui passou, qual é o homem com a voz doce E que mais vos delicia? E vós todas a uma só voz, respondei, sobre nós, com lindas palavras: “É o homem Cego, que vive em Quios, essa ilha rugosa.” (Hinos Homéricos I, 165-172, tradução de Rosado Fernandes, p. 334).

Considerações finais

Aquiles na *Ilíada* e nos vasos de figuras reconfigura-se de maneira prismática sugerindo complexas enunciações do processo de ser e do próprio pensar sobre o processo de pensar o ser. De facto, as figurações tornam mais imediatamente presente a proposição do exercício respeitante ao Homem enquanto existência dúplice, designadamente, enquanto objecto de inquérito e como talento acessível por fragmentos, não obstante a qualidade fugidia dos mesmos. Tal duplicidade vincula-se às bodas de Peleu e Tétis. Apesar de os deuses mais importantes figurarem na celebração daquela união, Dioniso dançante sobressai. Ao abrigo das observações que foram sendo feitas neste ensaio, saliento que a presença do deus no princípio e no fim de Aquiles dá destaque à condição oscilante e extrema da sociedade humana e do cosmo. O pensamento pictural manifestado nas figurações examinadas neste ensaio reinventa Aquiles entre a bestialidade e a humanidade, dando a ver a carnificina no plano fáctico da vida. Na *Ilíada* a acção devastadora e aniquiladora da vida dos constituintes da própria biosfera, também ganha saliência, principalmente se se atender ao nexos entre os desastres naturais e a fúria de Aquiles, tal como, notadamente, a luta contra o Escamandro sugeriu. Assim, dá relevo aos horrores causados pela agressividade dos comportamentos humanos, às guerras quase contínuas vividas pelos Gregos e, sobretudo, à radicalidade da experiência relativa ao súbito apercebimento da alteridade, resultante na morte daquilo que foi. A figuração da morte de Aquiles fez coerência com Dioniso dançante, formulando a vida mediante diádes inseparáveis, tais como a racionalidade e a perplexidade, a ordem e a desordem, situando a vida na fundação ética reveladora da chegada à porta de ser humano, entre o fardo e a festa.

Referências Bibliográficas

- Azevedo, M. T. S. (1999). *Platão. Hípias Menor*. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra.
- Bakker, E. J. (2003). Homer as an oral tradition. *Oral Tradition*, 18, 1, 52-54.
- Bailly, A. (2000). *Dictionnaire Grec-Français*. Paris, Hachette.
- Burgess, J. S. (2009). *The death and afterlife of Achilles*. Baltimore: Johns Hopkins University.
- Caeiro, A.C. (2006). *Píndaro. Odes Píticas para os vencedores*. Lisboa: Primebooks.
- Carpenter, T. H. (1991). *Art and myth in ancient Greece: A handbook*. London: Thames and Hudson.

- Chantraine, P. (1999). *Dictionnaire étymologique de la langue grecque, Histoire des mots*. Paris: Klincksieck.
- Decker, W., J.-P. Thuillier (2004). *Le sport dans L'Antiquité: Égypte, Grèce et Rome*. Paris: Editions A & J Picard.
- Figueira, A. R. (2020). *Iconografia de Aquiles: Teatralidade, retórica e comunicação na cerâmica grega dos séculos VI-V a. C.* (tese de doutoramento, Universidade de Lisboa). Disponível em <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/51825>.
- Fonseca, R. C. (2018). *Epopeia e paródia na literatura grega antiga*. Vila Nova de Famalicão: Húmus.
- Grimal, P. (2020). *Dicionário de mitologia grega e romana*. Tradução portuguesa de Victor Jabouille. Lisboa: Difel.
- Hesíodo (2005). *Teogonia, Os Trabalhos e os Dias*. Tradução de Ana Elias Pinheiro e José Ribeiro Ferreira. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Hopkinson, N. (2018). *Quinto de Esmirna: Posthomerica*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Hornblower, S., A. Spawforth (1996). *The Oxford classical dictionary*. Oxford / New York: Oxford University Press.
- Lourenço, F. (2010). *Homero. Iliáda*. Lisboa: Cotovia.
- Pinheiro, J. (2008). *Plutarco, Moralia: Educação das crianças*. Tradução, introdução e notas de Joaquim Pinheiro. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra.
- Rodríguez, M. de S. (1985). *Apolodoro. Biblioteca*. Madrid: Gredos.
- Scanlon, T. F. (2002). *Eros & Greek athletics*. Oxford: University Press.
- Serra, J. P. (2018). *Pensar o trágico*. Lisboa: Abysmo.
- Serrão, A. V. (2011). La nature retrouvée à travers le paysage. *Actas do Colóquio Naturalismo(s)*, 21, 59-74.
- Spivey, N. (2004). *The ancient Olympics*. Oxford: Oxford University Press.
- Tucídides (2013). *História da guerra do Peloponeso*. Tradução do texto grego, prefácio e notas introdutórias de Rosado Fernandes e M. Gabriela P. Granwher. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Vernant, J.-P. (1991). *Figuras, máscaras e ídolos*. Tradução portuguesa de Telma Costa. Lisboa: Teorema.

Resumo

Mediante a análise de um agrupamento de figurações de Aquiles, o presente ensaio discorre acerca da centralidade da noção de fronteira e de um agregado de concepções conexas operativas na diferenciação de expressões da fúria de Aquiles e actuates na maneira como estas configuram homologias com a dinâmica do cosmo, contribuindo para a formação do sentimento de justiça, *dike*.

Abstract

Through a set of figurations of Achilles in Greek vases, the present paper reflects on the centrality of the notion of boundary and that of a cluster of related concepts pertaining to the distinction of expressions of Achilles's fury and to the configuration of homologies with the dynamic of the cosmo, thus contributing to the formation of the sentiment of justice, *dike*.

Murder and Madness: War Trauma, Revenge, and Academic Discomfort with Euripides' *Hecuba* and *Star Wars: Rebels*

Assassinato e Loucura: Trauma de Guerra, Vingança, e Desconforto Acadêmico com *Hécuba* de Eurípides e *Star Wars: Rebels*

Jose L Garcia

Independent Scholar/ Acadêmico Independente
jose.garcia.379@my.csun.edu
ORCID: 0009-0006-4020-4843

Palavras-chave: Hécuba, Trauma, Vingança, Eurípedes, Star Wars, Guerra.

Keywords: Hecuba, Trauma, Revenge, Euripides, Star Wars, War.

At first glance, the animated television series *Star Wars: Rebels* might seem a poor place to look for echoes of Hecuba, but by the third and fourth seasons, the episodes centering on the character of Sabine Wren directly echo the depth of emotion, anger, and desire for vengeance that have both drawn readers to and repulsed them from Euripides' *Hecuba* since she exacted her price in blood from Polymestor for the murder of her son, Polydorus. Granted, *Rebels* is a story for a younger audience and thus stops Sabine short of the fullness (and gruesomeness) of revenge that Hecuba reached, but at no point is Sabine's anger shown to be anything other than valid.

The episode *The Trials of the Darksaber* finishes with one of Sabine's mentors, Kanan Jarrus, training her in the use of a lightsaber and accusing her of being a coward and traitor to her people. He does so with the aim of helping her *release* the rage and regret she grapples with; in her youth, Sabine built a weapon for the Galactic Empire that was later used against her people, and she has spent most of her life fighting the Empire to try and make amends. Her dialogue takes center stage, overpowering her teacher, railing against accusations of cowardice before admitting her complicity in enslaving her people. The emotional height reached in this and later scenes — her fears that the weapon she helped create may have exterminated her family and the final moment when she meets her foe, Imperial Governor Tiber Saxon — ultimately center around *how* Sabine grapples with the impulse towards vengeance.

As *Star Wars: Rebels* is aimed at young adults (that nonetheless found favor with older audiences), Sabine eventually makes the “right” choice at the behest of a newly acquired mentor, Bo-Katan Kryze, and does *not* use her weapon to torture Tiber Saxon to death. Instead, she sabotages it, leading to the destruction of the villain’s entire base with him and his contingent of Imperial soldiers still inside, managing to both get her revenge and liberate her home world.

Sabine’s story echoes Hecuba’s in broad strokes: both are dispossessed of home at the mercy of a larger military power, their families dishonored by conquerors, and motivated to avenge a personal offense. Hecuba, the enslaved queen of Troy, sees her last remaining daughter slain because Odysseus claims that the ghost of Achilles demanded it. Sabine narrowly rescues her father from execution by the Empire and, for a moment, rages over the incinerated corpses of warriors from her clan. Hecuba organizes the women of Troy to take revenge on Polymestor, and Sabine nearly tortures Tiber Saxon to death before Bo-Katan stops her. In both instances, the personal nature of the injustices faced by the protagonists drives them to their seemingly unpalatable desire for revenge. Both narratives spend a considerable amount of time asserting that avenging those losses is the driving factor that motivates the protagonists. Similarly, both narratives’ construction invites the audience to identify with the protagonists and validate their anger, focusing less on the morality of action and more on the importance of complexity when listening to their grievances.

Narratives such as those of Hecuba and Sabine, which work to validate anger and the desire for revenge, however, invite questions about the *threshold* at which oppression can or even *should* be met with violence. Such questions, though, fundamentally miss the importance of Sabine, of Hecuba, and of the anger itself, and the importance of why these two women, whose stories are so distantly related in time, can still be so similar.

The response to offense is just as important as offense itself and, in both stories, depends entirely upon the function of the characters, the ways the narrative reflects how an audience sees power, and how that audience defines the uses of violence. The framing of the characters tells us exactly *who* reflects colonizer and colonized, oppressed and oppressor, at any given time, and what becomes acceptable in response to oppression and colonization in wartime. That the focus of both *Hecuba* and selected episodes of *Star Wars: Rebels* rests on vengeful women in wartime is a deliberate choice used to highlight the moral and ethical quandaries that colonized, conquered, and marginalized peoples must grapple with as they respond to violence.

The Matriarch

The Hecuba of Euripides has enjoyed both great popularity among playwrights and great disrepute among scholars. Grene and Lattimore (2013) note that the nineteenth century was the beginning of *Hecuba*, and by extension Euripides, as *persona non grata*, with critics citing unrelieved suffering, lyric excesses, and claustrophobic focus on Hecuba as intolerable weaknesses of the play (p. 70). More specifically, Grene and Lattimore highlight August Wilhelm Schlegel’s

On Dramatic Art and Literature as the origin of the comparatively more recent denigrations of Hecuba as a character and a play (p. 69), a marked contrast from the lengthy period of popularity they trace from antiquity to the Elizabethan era (p. 68-69). In a similar vein, Spranger (1927) argues that the play is simply too disjointed, contending that the tragic sacrifice of Polyxena and the revenge for Polydorus may have been two separate plays, and as such, was responsible for *Hecuba*'s most "glaring defects" (p. 155). Furthermore, Spranger references critics such as Gilbert Norwood and JJ Reiske, who found other reasons to condemn *Hecuba* as a poorly written play (p. 155).

The connecting factor between Spranger's criticisms of Euripides' *Hecuba* and Schlegel's influence on how the character, the play, and the playwright were to be regarded is that they were both commenting on *craft*. Schlegel's lectures were a treatise that aimed to seriously study drama, and Spranger makes plain that his greatest problems with *Hecuba* were how the play itself was crafted. Spranger acknowledges that *Hecuba*, despite all its faults, is full of pathos and tragedy (p. 157). In these cases, the charges laid against *Hecuba* seek to undermine the quality of the writing itself, to consider the play as somehow a weak work despite its memorable tragic climax. Spranger argues that *Hecuba* suffers inconsistencies of "action and scene," (Spranger, p. 155) and Douglas Bauer (2006), though not naming *Hecuba* specifically, rules that sentimentality, loosely defined as an excess of emotion in art, weakens writing no matter how effectively a piece sustains emotional investment from the audience (Bauer, p. 146).

In more contemporary contexts, charges against Hecuba the character tend to focus on her revenge and the ways in which it is exacted. The observation that most of the early criticisms against *Hecuba* were on the basis of craft is not in itself a new one, as Grace Zanotti (2019) notes, writing that many critics consider the first Hecuba, suffering at the hands of the Greek army and giving speeches on human excellence (or a lack thereof in some instances), and the second Hecuba, taking a seemingly uncharacteristically gruesome revenge, to be two completely different characters (Zanotti, p. 2). Zanotti traces, starting from Schlegel and ending with Martha Nussbaum, the historical influence of that debate and points to Helene Foley as a critical outlier in her analysis of Hecuba's revenge (as cited in Zanotti, 2019, p. 3). Rather than concern herself with disgust at Hecuba's vengeance or the fraught ethics therein, Foley instead situates *Hecuba* as a historically popular play, well-suited to the dramatic sensibilities of the Elizabethan playwrights for its unrelenting emotional extremity, tragic horror, and the precariousness of human fortune (as cited in Zanotti, 2019, p. 3). The ethical concerns that an audience may have about the form of Hecuba's revenge are, for Foley and Zanotti, a recent invention, and were rarely a problem for the Elizabethan playwrights who found the figure of Hecuba to be such a fruitful archetype (Zanotti, p. 3). For Zanotti, however, Foley continues the assumption that the Hecuba of the first and second halves of the play are two differently characterized figures, holding that *some* form of transformation of the self must take place for Hecuba to take her revenge on Polymestor while maintaining some form of ethical or moral consistency, yet Foley never characterizes what that transformation might be (Zanotti, p. 3).

Zanotti attempts an answer at this by arguing that Hecuba's ethical core remains consistent throughout the play. In applying Judith Butler's arguments on the particularity of loss, Zanotti locates a generative theoretical framework through which to understand Hecuba's multifaceted role in the play as victim, mourner, avenger, and commander. She charts the transformation of self that takes Hecuba from grieving mother to Fury (p. 9). However, this transition, the experience of such personal loss as conceived by Butler and applied by Zanotti, still assumes that some form of transformation of self takes place, and it is chiefly here that questions arise. Zanotti's analysis, situated in a primarily ethical and legal context, of Hecuba and the shattering of self that Hecuba endures provides valuable insight into the ethical framework of the character. Zanotti extends this to consider how Hecuba the character would have been received by an Athenian audience, particularly an audience of women who would see Hecuba, a captive and a slave, acting more freely than they themselves could under Athenian law (p. 13). It is an inspired analysis focusing on the *ethics* of Hecuba's revenge.

The ultimate verdict is that in losing her kingdom, her children, and her belief in the soundness of guest-friendship, Hecuba is only able to assert to Polymestor the full particularity of what he took from her by taking the equivalent from him, ending his line and blinding him literally the way he had done to her figuratively (Zanotti, p. 17). What's more, Zanotti notes that Euripides' play has rendered fully visible the inherent excess of revenge, that when a loss feels excessive, the way to exact payment for that loss always exceeds the loss itself (p. 16). We find ourselves hearing echoes of Bauer and his caution against exaggeration of emotion, for what is vengeance but an attempt to meet one moral outrage with another?

It is at this point that Tanya Pollard's (2017) intervention in Hecuba scholarship becomes important, particularly with respect to the play's unity and how we receive Hecuba the character as both an image of sufferer and armed avenger (p. 120). Arguments about *Hecuba*, such as those of Schlegel, Spranger, and Reiske, focus on the play's internal disunity but forget that those weaknesses of construction allow for the narrative and moral categories of Hecuba's journey from slave to avenger. Hecuba's sorrows *must* be too much to bear, or even bear witness to, because in many cases, the anger that leads one to seek vengeance *must* be an impossible burden. Hecuba *must* kill Polymestor's sons before blinding him to make him feel, in some way, the very pain she felt when she found Polydorus' body. Hecuba *must* shield her actions behind *nomos* so that she can at least assert the validity of her anger to Agamemnon. Hecuba and *Hecuba* were valuable to the Elizabethan playwrights for the transfer of grand emotion, and Hecuba and *Hecuba* are essential for contemporary audiences so that they may see the grand injustices that motivate the colonized and the marginalized to violence. With the right framing, audiences may see how Hecuba's revenge is, as Pollard says, a dark triumph (p. 120).

And Hecuba's revenge is, for her, a triumph. Euripides makes plain the indirect and direct violence that pushes Hecuba to take such gruesome action; the structure of the play, having Polyxena's sacrifice come first with no hope of

stopping it, legitimizes Hecuba's need to retaliate. Take the scene in which she begs of Odysseus to spare Polyxena:

Let her stay with me.
 Let her live.
 Surely there are dead enough
 Without her death. And everything I lost
 Lives on in her. This one life
 Redeems the rest. She is my comfort, my Troy,
 My staff, my nurse; she guides me on my way.
 She is all I have. (Euripides, p. 83)

The grandiosity of Hecuba's sorrow signals to the audience that she is to be pitied. Victims are abundant in the world of the play, but for the audience, there is no greater victim than Hecuba in this moment, who can only watch, helpless, as her remaining daughter is taken as a sacrifice to Achilles. The framing of Hecuba as mourner facing excessive indignity is crucial for the play's depiction of scales of violence visited upon one person by a conquering army. The "two halves" of *Hecuba* create a unified moral whole in which Hecuba moves from passively receiving violence to finally meting out violence of her own.

Whether the violence of the Greeks and the violence of Hecuba's revenge can in some way be rendered ethical is aside from the point; the ethics of Hecuba herself are not the goal of the play but instead pose a critical problem for examining the violence within. Academic handwringing over the "two Hecubas," however, reflects a major problem with how the play has been received in more current contexts. The lingering discomfort with the two Hecubas that has seen scholars work to reconcile how Hecuba could be grieving widow in one scene and gory avenger the next echoes modern internet commenters claiming that, for example, Reva of *Kenobi* is "bad writing" without offering any example of what that "bad" writing may be (Jack McBryan, 2022), or claiming that an actor defending themselves from fan racism (since these criticisms only seem to spring up when a show prominently features a woman of color) is "throwing up the race card" (Watkins, 2022). Complaints about the craft of *Hecuba* distract from one's own discomfort with women who grapple with anger, with fear, and with violence. Hecuba's revenge, at the height of her action as her cadre of Trojan women kill Polymestor's sons before blinding him, dares the audience to deny that they would not do the same. Hecuba's vengeance instills within the audience an uncomfortable question that previous critics have forgotten: if we had suffered like Hecuba, seen what she had seen, and had one chance to avenge the wrongs done to us, would we not do the same?

The answer may be what has pushed some scholars to find fault with *Hecuba* on the basis of craft, avoiding the complicated morality of Hecuba herself.

You Wouldn't Like Me

Martha Nussbaum (1986) notes that Hecuba's fall from grace in scholarship coincided with a dominant moral philosophy that conceived of a fundamen-

tally good will that was separate from the domain of the “moral personality,” understood as a natural goodness that is incorruptible by outside forces (p. 399). In such an environment, a character like Hecuba, who herself argues in favor of an innate goodness that can tolerate the intolerable and still be considered good (Euripides, p. 96) only to disprove her own argument, would be considered as without goodness and, thus, suffering from moral decay. For Nussbaum, the “fall” of Hecuba from innate goodness is the true tragedy of the play (p. 401). She argues that Hecuba’s value system is fragile by nature, based on agreements between humans themselves with no higher ethical tribunal that can render a fundamental judgement of ethical stability (p. 401).

Nussbaum identifies the discovery of Polydorus’ body as *the* betrayal that motivates Hecuba’s revenge, as Polymestor had violated the intimate practice of guest-friendship in a way she previously thought unthinkable (p. 407). The agreements between two households to care for one another by offering hospitality are a series of culturally inviolable exchanges, and seeing Polydorus’ body signals to Hecuba that the ethical model she has applied to the world around her is torn completely asunder (Nussbaum, p. 408). When one’s worldview is so thoroughly destroyed, they might take measures previously considered unthinkable to exact revenge.

However, there is another crucial betrayal: Odysseus ignoring *charis*. Nussbaum does not consider it a betrayal, but it can be argued that Odysseus’ demand for the sacrifice of Polyxena to appease Achilles, as he claims, is a betrayal in Hecuba’s eyes, the first one that begins to shake her moral conception of the world. Kastely (1993) gives special attention to this scene and Odysseus’ response to Hecuba begging for Polyxena’s life serves as an example of the central problem of the play: those with power cannot be reached by words because they are insulated from the pain they cause to others (p. 1036). Kastely goes further, characterizing Odysseus as an annoyed bureaucrat blind to his obvious cruelty and angry that Hecuba does not “respect” his influence (p. 1038).

Hecuba indeed calls upon an earlier instance when Odysseus came to her house, in rags and desperate, and she shielded him and let him live; Odysseus himself acknowledges that he owes her his life (Euripides, pp. 81-83). However, Odysseus ignores this previous exchange and denies her request outright for his own political benefit. Polyxena will be sacrificed, and Hecuba’s faith in guest-friendship as an ethical and moral underpinning begins to unravel. If we take Odysseus’ denial of Hecuba’s assertion of *charis* as a betrayal of Hecuba’s moral world, then her seeking revenge for Polydorus’ murder seems inevitable. The first betrayal unsettles her world sufficiently enough that the second betrayal destroys it.

While Nussbaum does not identify the scene between Odysseus and Hecuba as a betrayal, she does contest the “two plays” hypothesis advanced in the nineteenth century, arguing that the play is unified by the many iniquities around Hecuba *creating* her (and by extension, her actions create the animalistic rage of Polymestor) (p. 417). More recent efforts at revisiting Hecuba the character and *Hecuba* the play continue to argue against the “two plays,” albeit through different means and, more recently, ascribing more legitimacy to her anger.

Examining the relationship between Hecuba and *nomos*, as Conacher (1961) does, hinges on the above-named “two betrayals” structure, considering the sacrifice of Polyxena a betrayal of *nomos* and *charis* in Hecuba’s eyes (p. 17). Conacher devotes much of his analysis to Hecuba’s application of rhetoric to her advantage, paying particular attention to how she manages to appeal to Agamemnon by noting that he owes her a favor since he has claimed Cassandra as a war trophy. For Conacher, Hecuba’s debasement is made clear when put in contrast to Polyxena’s “aristocratic integrity” (p. 18) as the latter goes to her death. Hecuba’s later use of Cassandra as a bargaining chip to assert her right to revenge on Polymestor for murdering Polydorus is the final “moral degradation” of her queenly *aretê* (Conacher, p. 23). Kirkwood (1947) argues that such moral degeneration is the true tragedy of Hecuba (p. 68). While Kirkwood does not spend much time establishing Polyxena as an ideal victim, he does examine Hecuba’s plotting around Cassandra as a bargaining chip. It is a section that has repulsed scholars in the past, and Kirkwood argues that discomfort is the purpose (p. 66). Hecuba dwelling on the sexual implications of Agamemnon’s enslavement of Cassandra is meant to be repulsive — Hecuba is in “complete moral ruin” (Kirkwood, p. 67).

Conacher and Kirkwood were not the only ones to contrast Polyxena as the perfect victim to Hecuba’s “moral degradation” (Conacher, p. 22). Segal (1990) cites Gellie (1980) as a still more recent indictment of Hecuba that names Polyxena as a perfect, uncomplicated victim (p. 114). Segal argues that critics who identify Polyxena’s perfect victim status and contrast it to Hecuba have fallen into Euripides’ trap (Segal, p. 114). Euripides, Segal argues, is framing a story to show the contradictions present in the Greeks’ “civilized life” (p. 116). Hecuba, for all her rhetoric, a power so prized by the Greeks, cannot move Odysseus to spare Polyxena because she has no power to back up her words. Recognizing that everyone around her — Odysseus for the favor of the army, Polymestor to fill his coffers, and Agamemnon to maintain appearances to the other Greeks — will gladly ignore *nomos* to serve their own interests, Hecuba knows that she can only successfully use rhetoric by trading favors, no matter how sordid they are. Segal even notes that Hecuba does not use Cassandra to bargain with Agamemnon lightly; Hecuba knows that she is *using* Cassandra, her only living daughter (p. 124). She forges ahead not because she has become morally bankrupt, but because she must continue living in the morally bankrupt world of war. Polyxena, in death, runs no risk of suffering such gnawing desperation that she will do something previously unthinkable.

Kastely, Segal, and Zanotti see what Gellie, Conacher, Kirkwood (to a lesser extent), Spranger, Schlegel, and others miss: repulsed by Hecuba’s actions, the latter group are quick to critique the play as excessively violent and disunified as a path to criticizing Hecuba herself, calling her morally degraded, morally ruined, and morally repugnant. Kastely, Segal, and Zanotti make the necessary observation that Hecuba is only guilty insofar as she is contending with terrible suffering. Who is more guilty? The enslaved woman who avenges herself on the murderer of her son, or the conquering army that has reduced her to such “moral degradation?”

Rebuilding a Planet

So what links Sabine Wren to Hecuba?

In *Star Wars: Rebels*, secondary protagonist Sabine Wren is an artistic demolitions expert who helps start a nascent rebellion against the Galactic Empire. By the third season, she has come into possession of a famed weapon, the Darksaber, from her home planet, Mandalore, which is under occupation by the Empire and has historically been unaligned in major galactic conflicts, despite the Mandalorians' reputation as feared warriors. Convinced that they may be able to liberate her home planet and recruit the Mandalorians to their cause, the other protagonists convince a hesitant Sabine to train with the Darksaber as it is seen as a historically significant symbol of leadership to her people.

The season three episode "The Trials of the Darksaber" begins a significant arc of the story centered primarily on Sabine and her history, to this point hidden from other characters and the audience. It is revealed that Sabine chose a self-imposed exile from her family, a tragic, surprising, and complex consequence of her own actions. During a final training session that serves as the emotional climax of the episode, Sabine, after some intentional goading by her mentor, practically shouts:

Kanan Jarrus: You did run, didn't you?

Sabine Wren: No!

Kanan: But that's what your people believe, isn't it? You ran from the Empire. You ran from your family!

Sabine: Lies!

Kanan: So, what's the truth?

Sabine: The truth is that I left to save everyone! My mother! My father! My brother! Everything I did was for family — for Mandalore! I built weapons — terrible weapons, but the Empire used them on Mandalore! On friends! On family! People that I knew! They controlled us through fear. Mandalore! Fear of weapons I helped create. I helped enslave my people! I wanted to stop it — I had to stop it. I spoke out. I spoke out to save them! To save everyone! But when I did, my family didn't stand with me. They chose the Empire. They left me — gave me no choice. The Empire wanted to destroy worlds, and they did. They destroyed mine. (Filoni, 2017)

The dialogue, uttered between sword swings until Sabine finally disarms her teacher thus proving she has achieved both mastery and emotional release, is notable because it frames Sabine as more than complicit in the subjugation of her people. She built weapons for the Empire due to her own arrogance, simply stating that she "liked the challenge" of designing them (Filoni, 2017). It is an important and intentional choice because Sabine's past actions have little to redeem them: she admits her own complicity with the Empire without any thought as to how her work might affect her people.

Worse, she mentions that she designed the worst weapon, "The Duchess," to target the ceremonial armor her people wear, turning their most important cultural symbol against them. Sabine's weapon is revealed in the opening episodes of the fourth and final season, the two-part "Heroes of Mandalore." Continuing the effort to liberate her home planet, Sabine and company rescue her father

from public execution by the Empire. Finally reconciled with her family, Sabine's hopeful reunion is cut short when she hears her mother and brother, having completed a secondary objective, say that something is approaching before their communication abruptly cuts off. There, the first part of the narrative ends, and the framing of the final shot, with Sabine racing to their location, only to find the charred remains of their armor, makes good on the tension begun in "Trials of the Darksaber." The tragic horror at the thought that her own creation killed her family drives home Sabine's complicity in the violence suffered by her people.

Though the opening scenes in the second part of "Heroes of Mandalore" may seem to cleanly undo the previous tragedy (while the dead Mandalorians are members of Sabine's clan, her mother and her brother survive, but barely, being just out of range), these scenes make plain the horror that drove Sabine to leave her home planet in the first place: her people, the Mandalorians, wear their armor constantly as a cultural practice (Sabine notes that her own armor is nearly 500 years old) (Yost, 2017), and the weapon locks onto the special ore used in the armor's construction, incinerating the wearer. The continued connections back to Sabine's revelatory speech in "Trials of the Darksaber" loosely echo Hecuba's own tragic losses, in magnitude and particularity.

As with Hecuba, Sabine has found that her people are at the mercy of a conquering army. Sabine loses kinsmen to the rival army, though the very worst of what Hecuba endured (all her immediate family slain) is narrowly avoided. Finding that she cannot liberate the planet herself, Sabine settles for particular personal vengeance, much like Hecuba could only avenge Polydorus, not Polyxena, and sets herself to achieving that single goal by whatever means available to her.

Believing she had sabotaged the weapon before leaving the planet, Sabine surmises that the Empire can deploy the weapon but cannot repair it. The episode concludes with Sabine and company sneaking onboard the occupying Imperial ship and attempting to destroy the weapon, only to be briefly defeated by the villain of the arc, Tiber Saxon. After torturing Sabine and Bo-Katan into submission, Saxon coerces Sabine into repairing the weapon. However, far from simply repairing it, Sabine modifies it so as to increase its range and lock onto the material used for Imperial armor, rather than the Mandalorian armor she and many of her compatriots wear.

Sabine, both grieving losses in which she is complicit and furious at the Imperial deployment of her creation, echoes Hecuba's own rage but for several key differences: Sabine is acting directly against a conquering army, whereas Hecuba is not. As well, Hecuba had a cadre of Trojan women to aid her in her revenge without question, while Sabine's revenge was both frustrated by and redirected by Bo-Katan Kryze. Sabine asserts her right to revenge as she repays the torture Saxon inflicted on her moments prior, even echoing his speech to her before Bo-Katan intervenes:

Sabine Wren: This isn't enough power to kill you! Just to make you suffer. How does it feel?

Bo-Katan Kryze: Sabine, stop!

Sabine: Mandalore must be free!

Bo-Katan: At what cost?

Sabine: To beat the Empire, this is the *only* way.

Bo-Katan: It's not our way! It's *their* way. You came here to make things right. Will the future of Mandalore be one of honor or cowardice? Hope or fear? The choice is yours. (Yost, 2017)

The inclusion of Bo-Katan as a moral force during the scene of revenge drives home a different point. Sabine, like Hecuba before her, becomes both mourner and avenger. Sabine mourns her past actions and attempts her own revenge as she begins torturing Tiber Saxon (and the rest of the Imperial contingent aboard the ship), with the implication that she means to kill him. However, Bo-Katan's interruption not only confirms the excess of Sabine's revenge but demands that she make a simplified choice: consummate that revenge or complete her military objective.

Bo-Katan's ultimatum, which leads Sabine to destroy the weapon, brings the audience to the disconcerting question Hecuba's own revenge implicitly poses: having endured what she has, and seeing our opportunity for vengeance before us, would we take it?

"Heroes of Mandalore" complicates the question of violence by exploring the validity gap between insurrectionary violence and personal revenge. When Sabine chooses to destroy the weapon, there is the implication that without Bo-Katan there to stop her, she would have tortured Saxon and the rest of the Imperial force to death without hesitation. Hecuba asks us only whether we *would* be willing to take revenge by whatever means available to us, questioning whether our ethics are as strong as we might claim they are.

Sabine's journey, however, offers no purgation of the emotions of tragedy. There is, instead, an implication that we would take our revenge if not for the presence of someone warning against it.

War Within a Breath

Ultimately, critiques of *Hecuba* naming it as one of Euripides' weaker plays, built from two shorter plays with a third subplot thrown in for good measure, sounds less like an evaluation of the play's craft and more like an attempt to avoid dealing with the morality of Hecuba herself. Arguments like those of Kirkwood or Conacher, which highlight Polyxena's perfect victimhood in contrast to Hecuba's rage and "moral degradation," may betray an unconscious attempt to dismiss the text as poorly constructed because a critic is uncomfortable with Hecuba's bargaining and violence in the morally bankrupt "concentration-camp world" of the play (Segal, p. 123). They stress that Hecuba's revenge was garish, that it was bestial; we are to see Hecuba as a cautionary tale.

Such moral complexity is precisely why Hecuba as a character archetype endures. There is an understanding among audiences that, in some situations, the only language left when faced with overwhelming tragedy is violence. To ask for a perfect victim is to invalidate the right of the marginalized, the colonized, and the oppressed to resist their oppressors. To ask why not just "talk" is to forget that conversations between oppressor and marginalized, between colonizer

and colonized, is, in the words of Ghassan Kanafani (1970) during his interview with Richard Carleton, “a conversation between the sword and the neck.”

Revenge is a language. Violence is a language. What Conacher, along with other of Hecuba’s defenders (or detractors), miss is that what they call “moral degradation,” when she appeals to Agamemnon’s capture and enslavement of Cassandra as mistress, I would call “moral desperation.” It is the last gasp of those who have been deprived of everything: of home, of family, of freedom. Such judgements, no matter how subtle, should remind us of the words of Paolo Freire (1970): “Violence is initiated by those who oppress, who exploit, who fail to recognize others as persons — not by those who are oppressed, exploited, and unrecognized.” (p. 53)

Violence is initiated by the oppressor, the conqueror, and the colonizer. And yet scholarship had a distinct period in which *Hecuba* and Hecuba were criticized for inconsistencies of “action and scene” (Spranger, p. 155) and “moral degradation” (Conacher, p. 23), respectively. Contemporary reexaminations of both the text and Hecuba prioritize her moral journey over the play’s structure precisely because that structure shows why Hecuba moves from passive sufferer of violence to avenger.

The undue scrutiny Hecuba faced from scholarship forgot that she is not degraded, but desperate. Such critiques broadly echo contemporary conversations around victims of systemic violence because those victims are rarely given room to be complicated. Women who have endured assault and rape are asked what they were wearing or are criticized for drinking (Brown and Michele, 2012, p. 77). When unarmed Black men are killed in traffic stops by armed police, reporters and pundits are quick to say that the victim “was probably no angel,” (Eligon, 2014). Hecuba was too gory and too gruesome. She was no angel.

Sabine marks an important chapter after a character takes or attempts revenge, however simple her narrative is. Sabine’s anger was not born of desperation. She had every opportunity to choose to simply complete the objective, to destroy the weapon she helped create, but instead, she initially chose to torture her enemy. While complicit in the subjugation of her own people, she is given the chance to understand her mistakes and work to correct them. Even in the middle of torturing the Imperial Governor who used the weapon to subjugate the planet, Sabine was treated as someone making a mistake, and who could make amends for that mistake: completing a military/political objective, rather than focusing only on a personal grievance. Even her destruction of the enemy base (which ultimately killed many more thousands than if she’d just electrocuted Saxon to death) is treated as heroic (the episode itself titled “Heroes of Mandalore”), proof that violence and revenge in wartime narratives still must abide by unspoken aesthetic grounds. While Sabine’s revenge ends too neatly (since Saxon dies when his base is destroyed), her moral journey manages to explore how a character can move from being passively complicit in systemic violence to actively avenging the wrongs of systemic violence within the confines of a simplified action narrative. More importantly, Sabine’s narrative validates her personal anger and her anger at the oppressive force she was once part of.

Reactions to narratives and characters who endure violence and respond with rage, like Hecuba and Sabine, betray our actual feelings towards those who suffer such violence. Those narratives are essential, however, because they offer a look at the ways in which such violence engenders feelings of both individual and collective rage and desire for revenge against forces that uphold systemic violence (Speri, 2020), whether that rage manifests as commercial property destruction (Smith and Vives, 2020; Jackson, 2020) or targeted attempts at retaliation (Agren, 2021).

How much are we willing to forgive as someone deals with some of the oppressive, all-consuming grief of war, of systemic violence, of inequality? Critiques of *Hecuba*'s supposed "excesses" reflect discomfort with how people react to oppression and violence — all too eager to judge Hecuba's violence but taking the callousness of the Greek armies as a given.

Sabine's torture of Tiber Saxon, by contrast, is as morally difficult as can be allowed within the confines of an animated show for younger audiences. She and her comrades had successfully infiltrated an enemy base, sabotaged a feared enemy weapon, and had their objective firmly within their grasp. She abandoned the objective for her own satisfaction, and as such, has less claim to her revenge by torture. Bo-Katan's intervention, which reminds Sabine of her goal to destroy the weapon (conveniently killing Tiber Saxon and his Imperial contingent), is an attempt by the narrative to question the validity of an avenger's *methods* while validating the anger itself, something that Hecuba was largely denied by other characters in her own narrative.

In any other medium, in any other story, Sabine and the other Rebels would be the villains. They would be the terrorists, bombing public displays of government force, spraying anti-government graffiti, and inspiring anti-government insurrection. And yet, other characters give Sabine the room to admit mistakes and still offer her forgiveness. When Bo-Katan (herself was once a member of an extremist fundamentalist group aligned against her own late sister, Satine) found out that Sabine named the weapon after Bo-Katan's late sister, she still gave Sabine the chance to make amends and destroy that weapon.

The push and pull between the desire for personal revenge and the desire to apply violence against a conquering force is a complex tangle that defies simple moral definition. Sabine demonstrates a generative application of rage and personal revenge as a motivator to attack a larger oppressive system. Sabine's personal revenge is explicitly problematized by other characters due to its single focus. While having that revenge be validated by the narrative once she shifts focus to her military objectives may be a relatively flat depiction of an avenger's journey, that simplicity of narrative makes the difficulty of her moral journey, from complicity with her people's oppressors to instrumental in their liberation, more apparent.

We, then, have a chance to make amends for the invalidation of *Hecuba* by past scholars. If Hecuba reflects our deeper insecurities with the complexity of trauma survivors, then Sabine is our path forward. Sabine and Hecuba are a blueprint for us to stop asking why marginalized peoples are so angry and ins-

thead examine the forces that anger them. They ask who is the true monster: the gory avenger or the oppressor who created them?

References

- Agren, D. (2021, March 9). Mexico protests against attacks on women turn violent, as tension with president escalates. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/global-development/2021/mar/09/mexico-protests-against-attacks-on-women-turn-violent-as-tension-with-president-escalates>
- Anti Imperialist Front TV. (2020, June 4). *PFLP Ghassan Kanafani, Richard Carleton interview COMPLETE* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=Veoy32G7trY&ab_channel=AntiImperialistFrontTV
- Bauer, D. (2006). Sentiment and sentimentality: the first, always; the second, never. *The Stuff of Fiction: Advice on Craft*. University of Michigan Press.
- Brown, J. & Michele, A. M. (2012). Rape and victim-blaming: a critical examination of the tendency to blame victims and exonerate perpetrators in cases of rape. *Prized Writing*, 23, 75-87. <https://prizedwriting.ucdavis.edu/2011-%E2%80%9393-2012>
- Conacher, D. J. (1961). Euripides' Hecuba. *The American Journal of Philology*, 82(1), 1-26. <https://www.jstor.org/stable/292004>
- Eligon, J. (2014, August 24). Michael Brown spent last weeks grappling with problems and promise. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2014/08/25/us/michael-brown-spent-last-weeks-grappling-with-lifes-mysteries.html>
- Euripides. (2013). Hecuba. In Grene, D., & Lattimore, R. (Eds.), *Euripides vol. II*. University of Chicago Press.
- Filoni, D. (Writer), & Lee, S. (Director). (2017, January 21). Trials of the Darksaber (Season 3, Episode 15) [TV series episode]. In D. Filoni & H. Gilroy (Executive Producers), *Star Wars: Rebels*. Lucasfilm; Lucasfilm Animation.
- Freire, P. (2003). *Pedagogy of the oppressed*. (Ramos, M. B., trans.). Continuum International Publishing Group. (Original work published 1970).
- Gilroy, H. & Melching, S. (Writers), & Lee, S. (Director). (2017, October 16). Heroes of Mandalore, part 1 (Season 4, Episode 1) [TV series episode]. In D. Filoni & H. Gilroy (Executive Producers), *Star Wars: Rebels*. Lucasfilm; Lucasfilm Animation; Virtuos-Sparx.
- Jackson, S. J. (2020, June 3). The headlines that are covering up police violence. *The Atlantic*. <https://www.theatlantic.com/culture/archive/2020/06/george-floyd-protests-what-news-reports-dont-say/612571/>
- Kastely, J. L. (1993). Violence and rhetoric in Euripides' Hecuba. *PMLA*, 108(5), 1036-1049. <http://www.jstor.com/stable/462984>
- Kirkwood, G. M. (1947). Hecuba and nomos. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 1947, 78, 61-68. <https://www.jstor.org/stable/283482>
- McBryan, J. [@McBDirect]. (2022, May 31). *It's worth noting that the Fandom Menace crowd targeted Moses Ingram before Obi-Wan even came out. So them trying to* [Tweet]. Twitter. <https://twitter.com/McBDirect/status/1531665128474689536>
- Pollard, T. (2017). What's Hecuba to Shakespeare? *Greek Tragic Women on Shakespearean Stages*. Oxford University Press.
- Segal, C. (1990). Violence and the other: Greek, female, and barbarian in Euripides' Hecuba. *Transactions of the American Philological Association* (1974-2014), 120, 109-131. <https://www.jstor.org/stable/283981>
- Smith, D., & Vives, R. (2020, May 31). L.A. reels from looting and arrests not seen in decades. *The LA Times*. <https://www.latimes.com/california/story/2020-05-31/l-a-reels-from-looting-and-arrests-not-seen-in-decades>
- Speri, A. (2020, September 29). Unredacted FBI document sheds new light on white supremacist infiltration of law enforcement. *The Intercept*. <https://theintercept.com/2020/09/29/police-white-supremacist-infiltration-fbi/>
- Spranger, JA. (1927). The problem of the Hecuba. *The Classical Quarterly*, 21(3/4), 155-158. <http://www.jstor.com/stable/636394>

Watkins, K. [@Keywatkins51299]. (2022, May 31). *Quit acting like people are throwing up the racist card to avoid criticism towards the character. This is not "criticism"* [Tweet]. Twitter. <https://twitter.com/KeyWatkins51299/status/1531708522056105987>

Yost, C. (Writer), & Ruiz, S. (Director). (2017, October 16). *Heroes of Mandalore*, part 2 (Season 4, Episode 2) [TV series episode]. In D. Filoni & H. Gilroy (Executive Producers), *Star Wars: Rebels*. Lucasfilm; Lucasfilm Animation; Virtuoso-Sparx.

Zanotti, G. (2019). *κυνὸς σῆμα*: Euripides' Hecuba and the uses of revenge. *Arethusa*, 52(1), 11-19. <https://doi.org/10.1353/are.2019.0004>

Resumo

A história da erudição moderna na caracterização de Hécuba de Eurípedes é uma de fascinação e repugnância simultâneas, empatia e horror, compreensão e rejeição. David Grene e Richard Lattimore citam August Wilhelm Schlegel's na *Arte e Literatura Dramáticas* enquanto a conjuntura em que a opinião dramática e acadêmica de Hécuba ficou amarga, uma tendência que continuou com estudiosos como JA Spranger, Gilbert Norwood e JJ Rieske. Meu projeto, construído a partir das explorações de Hécuba de Grace Zanotti e o estudo de Hécuba de Tonya Pollard como essencial para as mulheres de Shakespeare, afirma que a narrativa moderna, particularmente a personagem de Sabine Wren em *Star Wars: Rebels*, lida com Hécuba mais genuinamente do que os estudiosos pós-Schlegel em grande parte lidaram.

As acusações contra Hécuba são de que a personagem e as ações dela não parecem ser o trabalho de uma personagem e que a peça pode ser uma amalgamação de várias peças mais curtas que Eurípedes achou que não atenderam a duração necessária de um trabalho dramático. Tal como, eles consideram as profundidades da tristeza de Hécuba no assassinato de Polixena e as alturas de sua fúria no assassinato de Polidoro como duas diferentes Hécubas.

Eu aplico o exame de Pollard sobre a centralidade de Hécuba aos trabalhos de Shakespeare para a personagem de Sabine Wren, que tem os ecos mais fortes da Hécuba de Eurípedes, abrangendo a plenitude da emoção a partir de sua gigantesca raiva no Império Galáctico para a profundidade de sua tristeza na quase perda de sua família. Dentro dessa análise, eu argumento que a afirmação dos eruditos de que Hécuba é uma peça fraca é relutante ou incapaz de envolver-se emocionalmente com Hécuba e que até mesmo o projeto de Zanotti, que busca explicar racionalmente como Hécuba pode ser tanto a enlutada quanto a assassina, é indicativo de uma tendência na erudição moderna para não permitir que esses zênites e nadirs existam na própria arte.

Abstract

The history of modern scholarship on Euripides' characterization of Hecuba is one of simultaneous fascination and revulsion, empathy and horror, understanding and rejection. David Grene and Richard Lattimore cite August Wilhelm Schlegel's *On Dramatic Art and Literature* as the juncture wherein dramatic and scholarly opinion of Hecuba soured, a trend that continued with scholars such as JA Spranger, Gilbert Norwood, and JJ Rieske. My project, building from Grace Zanotti's explorations of Hecuba and Tonya Pollard's study of Hecuba as essential to Shakespeare's women, asserts that modern storytelling, particularly the character of Sabine Wren in *Star Wars: Rebels*, deals with Hecuba more genuinely than post-Schlegel scholars largely have. The charges against Hecuba are that her character and her actions do not seem to be the work of one character, and that the play may be an amalgamation of several shorter plays that Euripides did not feel met the required length of a dramatic work. As such, they consider the depths of Hecuba's sorrow at the murder of Polyxena and the heights of her rage at the murder of Polydorus to be two different Hecubas.

I apply Pollard's examination of Hecuba's centrality to Shakespeare's works to the character of Sabine Wren, who has the strongest echoes of Euripides' Hecuba, encompassing the fullness of emotion from her towering anger at the Galactic Empire to the depth of her sorrow at the

near loss of her family. Within that analysis, I argue that scholarship claiming Hecuba as a weak play is unwilling or unable to engage with Hecuba emotionally, and that even Zanotti's project, which seeks to rationally explain how Hecuba can be both mourner and murderer, is indicative of a trend in modern scholarship to dismiss the validity of those emotional zeniths and nadirs in art.

Lisístrata ou de cando as mulleres reviraron, un híbrido aristofánico contra la guerra

Lisístrata ou de cando as mulleres reviraron, un híbrido aristofánico contra la guerra

Iria Pedreira Sanjurjo

Universidade de Santiago de Compostela
pedreira.sanjurjo.iria@gmail.com
ORCID: 0000-0002-4038-5342

Palabras clave: Comedia griega, Aristófanes, *Lisístrata*, *La asamblea de las mujeres*, Tradición Clásica, Teatro Gallego.

Keywords: Greek comedy, Aristophanes, *Lysistrata*, *Assemblywomen*, Classical Tradition, Galician Drama.

1. Los clásicos grecolatinos en el teatro gallego contemporáneo

Las historias, personajes y otros motivos pertenecientes a la tradición del legado literario grecolatino han estado presentes en la literatura dramática gallega desde 1957, año en el que se publica la obra *Midas* de Isaac Díaz Pardo. Aunque el desarrollo del sistema literario gallego (y particularmente de su sistema teatral) se ve marcado históricamente por los obstáculos ocasionados en los adversos contextos políticos y sociales que se suceden desde el final de la Edad Media, y aunque los temas de las literaturas clásicas no son en un principio los preferidos por los autores y autoras que deciden utilizar el gallego como lengua vehicular en sus creaciones, sí se percibe un más que notable interés por los modelos de la tradición clásica en la configuración del repertorio dramático gallego desde la segunda mitad del siglo XX. El caso de la obra antes mencionada es paradigmático, ya que Díaz Pardo, reconocido intelectual, escritor y empresario gallego, se ve forzado a publicar la que será la pieza que inaugure la tendencia temática clásica en el teatro gallego contemporáneo en el exilio, concretamente en la ciudad de Buenos Aires, debido a la opresión de la dictadura franquista a toda expresión que no respondiese a su ideal de homogeneización cultural.

Esta tendencia a regresar a los clásicos grecolatinos, como ya se ha avanzado, no es una opción mayoritaria en el conjunto de la literatura gallega y, sin embargo, la dramaturgia gallega acusará la influencia de la tradición clásica de

una forma sostenida y prolongada en el tiempo después de que Isaac Díaz Pardo lance su primera propuesta. Todavía en el complicado panorama de la dictadura y la creación en el exilio, sobresalen nombres como los de Manuel María o Xosé Rubinos como autores de sendos *Edipos* que se retrotraen al paradigma clásico para reivindicar veladamente un ideal de justicia y buen gobierno (caso de Edipo de Manuel María) o para dignificar los orígenes de la cultura gallega (como sucede en *O velliño (Edipo na Galiza)* de Rubinos). En el contexto cambiante pero todavía anclado en las represivas formas del totalitarismo franquista de las décadas de 1960 y 1970, salen a la luz las obras de Arcadio López-Casanova (*Orestes*), Ánxeles Penas (*A volta de Edipo*), Xosé Manuel Rodríguez Pampín (*Creón, Creón..., Ifixenia non quere morrer y Alcestes*) o Manuel Lourenzo (*Romería ás covas do demo, Hipólito*). Pero ya en un contexto democrático y de recuperación de derechos y libertades, en el que los esfuerzos se encaminarán a la normalización de la lengua y la cultura gallegas, el teatro gallego de temática clásica no solo no detiene su producción, sino que continúa dando sus buenos frutos desde las décadas de 1980 y 1990, en las que la dramaturgia gallega en general tenderá a un discurso más heterogéneo y vanguardista, hasta el momento actual. En este dilatado lapso de tiempo destacan obras como *Nausícaa* de Millán Picouto, *Medea dos fuxidos e Forzas eléctricas* de Manuel Lourenzo, *Antígona, a forza do sangue* de María Xosé Queizán, *Medea en Camariñas* de Andrés Pociña, *Medea en Corinto* de Luz Pozo Garza o *O charco de Ulises* de Santiago Cortegoso, entre otras muchas¹.

La mayor parte de los esquemas argumentales de los que se sirven los autores y autoras de la literatura dramática gallega para su transformación procede del ámbito del mito grecolatino. El sentido trágico del drama antiguo impregna la mayoría de las creaciones de un teatro en general poco y mal conocido que, sin embargo, se apoya en un modelo canónico perfectamente consolidado en la tradición literaria occidental. Esta aparente contradicción persiste y dificulta el acceso a un grupo de obras cuyas ediciones publicadas pueden ser difíciles de localizar y que solo recientemente ha sido estudiado de una forma más completa², sin olvidar las significativas aportaciones anteriores de los diferentes estudiosos, en su mayoría procedentes del ámbito de los estudios clásicos³, ya que en el seno de los estudios literarios gallegos el interés ha sido, por lo general, menor⁴.

La literatura dramática gallega de tema clásico explota todo el potencial del mito grecolatino como paradigma secularizado y universal, reconvirtiendo a sus

¹ Vd. Pedreira Sanjurjo, 2019, pp. 57-487.

² Vd. Pedreira Sanjurjo, 2022, pp. 242-252.

³ Algunos de los estudios previos más reseñables son los de María José Ragué Arias (1991), José Antonio Fernández Delgado (1996) y María Teresa Amado Rodríguez (2001).

⁴ Ricardo Carvalho Calero es uno de los primeros investigadores de la literatura gallega que contribuye al análisis y conocimiento de estas obras, aunque con una perspectiva claramente hostil hacia un tipo de literatura dramática que, según él mismo “é produto dunha moda, e unha moda vinda de Paris. Nengun dos autores enlaza directamente cos textos áticos nos seus originais. De por parte, é unha moda de círculos minoritarios. Non existía en Galiza un público suficientemente numeroso para justificar a aparición dun teatro nacional dese tipo. Así, a moda pasou de moda, e hoje a palliata pode considerar-se demodée.” (Carvalho Calero, 1981, p. 400).

héroes y heroínas en protagonistas de nuevas historias a menudo pasadas por el filtro de la desmitificación y/o desubicadas de sus escenarios espacio-temporales habituales. Esto provoca que otros subgéneros como el teatro histórico o el cómico tengan una representación marcadamente inferior dentro de la propia tendencia temática clásica, ya que, por ejemplo, frente al hallazgo de más de treinta obras de tema mítico solo es posible reseñar ocho piezas que reelaboren los episodios históricos más destacados de la Antigüedad Grecolatina. En cuanto al caso particular de la comedia, el contraste es todavía mayor, pues el repertorio dramático gallego solo cuenta con tres reescrituras de comedias griegas y latinas: *Farsa plautina* de Agustín Magán, *A comedia do gurgullo* de Celso Parada (ambas basadas en los modelos de las comedias de Plauto) y *Lisístrata ou de cando as mulleres reviraron* de Eduardo Alonso y Manuel Guede, la única obra gallega que se encuentra basada en los textos de la comedia antigua de Aristófanes.

2. Reinterpretando a Aristófanes: circunstancias y precedentes

La escasa atención recibida por la comedia griega y latina en el teatro gallego contemporáneo podría explicarse por la propia naturaleza del género, muy apegado a su contexto de producción y con una serie de características formales y tipos argumentales siempre difíciles de trasladar a un tiempo y un espacio tan alejados. El teatro cómico de Aristófanes en particular, el mejor conservado de la Atenas clásica con un total de once obras íntegras, es un claro reflejo de la cotidianidad y de las preocupaciones sociales y políticas de su tiempo, confirmando a sus rocambolescas y fantasiosas tramas una mirada muy crítica con algunos de los cambios que luego marcarían el declive de la hegemonía ateniense⁵.

La recepción de la comedia aristofánica casi siempre ha tenido en cuenta estas circunstancias y casi siempre ha tratado de adaptar esa crítica social, política o incluso literaria a los valores ideológicos y éticos propios de la era contemporánea. De este modo, piezas cómicas como *Lisístrata* o *La asamblea de las mujeres*, que nos ocupan en estas líneas, han sido reinterpretadas en clave feminista, pacifista y reivindicativa de un nuevo orden gubernamental cuando, en no pocas ocasiones, los estudiosos han remarcado el carácter más bien conservador de la comedia griega en general y de la moral de Aristófanes en particular⁶. Con todo,

⁵ Sobre la comedia de Aristófanes existe una amplísima bibliografía, de la cual destacamos las aportaciones de Rothwell (1990), Finnegan (1995), Silk (2000) o Nelson (2016).

⁶ Así resume Iglesias Zoido (2010) todos los argumentos que, a su juicio, no pueden sustentar esta hipótesis: “Desde el punto de vista moderno, ambas comedias [*Lisístrata* y *La asamblea de las mujeres*] parecen alegatos en defensa del papel de las mujeres en la sociedad. Sin embargo, en el contexto de la comedia antigua, ambas situaciones (tanto en su planteamiento como en su desarrollo) no tienen ningún viso de realidad y sólo sirven para proporcionar una situación de gran comicidad. La verdadera pretensión del comediógrafo es hacer reír a sus conciudadanos en un momento de aflicción. Y sus propuestas han de despojarse de cualquier viso revolucionario o feminista, ya que no pretenden afectar en absoluto a la verdadera situación en la que se encontraba la mujer en la Atenas de finales del siglo V a.C. Situación que, como es bien sabido, era muy dura: la mujer administra la casa pero no disfruta de derechos fuera de ella, viviendo siempre a la sombra de un varón cuya voluntad es decisiva en todas las situaciones de importancia en la vida. Además,

el protagonismo que el comediógrafo otorga a los personajes femeninos y la subversión social que estas propician en cualquiera de las dos obras han inspirado a autores posteriores, autores para los que la reflexión que subyace al hilarante planteamiento de Aristófanes en su utopía cómica podría ser una apología de los valores alternativos mostrados y no tanto de burla y escarnio hacia los mismos. En cualquier caso, el mensaje final de la obra de Aristófanes ha llegado al momento actual de una forma lo suficientemente acomodaticia como para que pudiesen surgir reinterpretaciones de todo tipo en torno a ella, especialmente en aquellas piezas en las que las mujeres se apartan del ámbito privado y doméstico para tomar las riendas del poder y así participar activamente en la resolución de los problemas de una comunidad que nunca les fue ajena.

La visión del teatro aristofánico como depositario de unas ideas críticas y progresistas da sus buenos frutos en la literatura y en la cultura popular. Sobre todo, cuando se trata de una comedia como *Lisístrata* en la que entran en juego varios aspectos constantemente reactualizados a lo largo de los años, como la emancipación política y la liberación sexual de las mujeres, la condena de la intervención militar como solución a los conflictos o el cuestionamiento de una forma de entender el mundo eminentemente masculina. Son abundantes los ejemplos que constatan esta visión, algunos de ellos ya recogidos y analizados por autores como Xosé Antonio López Silva (1997) o Juan Carlos Iglesias Zoido (2010): desde las aproximaciones realizadas desde el propio género dramático, como *Lysistrata und die NATO* (1973) de Rolf Hochnuth, hasta la *Lisístrata* reconvertida en una novela gráfica de Ralf König (1987), o, más recientemente, la película *Chi-Raq* (2015) de Spike Lee. Todas estas manifestaciones acusan la influencia del teatro de Aristófanes desde una óptica positiva y no vejatoria hacia las actuaciones de las mujeres y, al igual que la obra que se desgranará a continuación, siguen una línea reivindicativa en la que lo clásico en la ficción sirve de paradigma y reflexión para las problemáticas actuales.

3. *Lisístrata ou de cando as mulleres reviraron* de Eduardo Alonso y Manuel Guede: lectura crítica y relaciones intertextuales

Los dramaturgos Eduardo Alonso y Manuel Guede Oliva estrenan en 1997 su versión gallega de la comedia aristofánica como una *contaminatio* de dos de los textos más célebres del autor ateniense: *Lisístrata* (411 a.C.) y *La asamblea de las mujeres* (392 a.C.).⁷ Su pieza, *Lisístrata ou de cando as mulleres reviraron*, se concibe

no hay que olvidar un elemento contextual decisivo: tanto los actores como los espectadores que asistieron a la representación de estas obras eran hombres, ya que la mujer tenía prohibida la asistencia al teatro. Estamos, por lo tanto, ante un espectáculo concebido para que los hombres se rían a sus anchas.” (p. 98).

⁷ Para llevar a cabo el trabajo comparativo entre la reelaboración gallega de Alonso y Guede y los textos de Aristófanes se han tomado como referencia las ediciones de Alan Sommerstein, tanto para *La asamblea de las mujeres* (2007a) como para *Lisístrata* (2007b), y algunas traducciones, entre las que se destacan las de Francisco Rodríguez Adrados (vd. Aristófanes 1987; 1991) y que acompañarán al texto griego original en las pertinentes citas.

directamente para el circuito teatral institucional y es una de las grandes propuestas inspiradas en el teatro griego que el Centro Dramático Gallego (CDG)⁸ lleva a escena a finales de la década de 1990⁹. Aunque la obra reconoce la autoridad de Aristófanes en su versión publicada, lejos está el texto de Alonso y Guede de ser una traducción de las dos comedias que toma como referencia, pues los autores gallegos conciben una obra totalmente nueva, una reelaboración que actualiza la problemática social y política satirizada en el original aristofánico y que trae no pocas innovaciones al grotesco y jocoso cosmos del comediógrafo antiguo.

La obra se divide formalmente en veinte escenas y en su larga relación de *dramatis personae* destacan los nombres de Lisístrata, Calónica, Filaneta, Clinareta, Sostrata, Praxágoras, Mirrina, Lampito, el Xeneral T. Bandeiras, Blépiro, Cinesias, o Cremes, entre otros. Como puede apreciarse, los personajes proceden indistintamente de los dos hipotextos de referencia y con ello se unifican dos tramas dramáticas que ya en la Antigüedad Clásica mantenían no pocas similitudes (aunque no equilibradamente, ya que una de ellas tendrá finalmente más peso que la otra en la reescritura gallega): al amotinamiento liderado por Lisístrata en la comedia homónima, según el cual las mujeres negarán placer sexual, cuidados y atención a sus maridos a menos que estos pongan fin a una absurda guerra entre helenos, se suma la insurrección de unas mujeres hartas del mal gobierno de los hombres y que, haciéndose pasar precisamente por hombres, deciden urdir un plan para tomar la Asamblea y reformar por completo la noción de justicia social por la que se rige el funcionamiento de una política patriarcal, tema central de *La asamblea de las mujeres*.

La comedia de Alonso y Guede empieza con la intervención del Xeneral T. Bandeiras, personaje con claras reminiscencias valleinclanescas¹⁰ que, en un largo parlamento sin parangón en la obra de Aristófanes, asume el liderazgo de una representación en la que se enmarca la rebelión de Lisístrata y un grupo de mujeres griegas. Bandeiras, militar de ideas reaccionarias y totalitarias, se sitúa en la periferia de la adaptación aristofánica, incluso se ubica en un plano espacio-temporal diferente al ambiente griego clásico (prueba de ello son las múltiples referencias anacrónicas que pueblan su arenga o la utilización en escena de un reproductor de diapositivas), e introduce ante la hipotética audiencia –a la que

⁸ El Centro Dramático Gallego, fundado en 1984, nace como una compañía de teatro pública con el objetivo de producir y distribuir diferentes montajes teatrales bajo el paraguas institucional de la Xunta de Galicia, siendo algunas de sus principales líneas de actuación la recuperación de los clásicos del teatro gallego, la incorporación de los grandes nombres canónicos de la literatura dramática universal a la escena gallega o la proyección exterior e internacional del teatro gallego (vd. López Suárez & Abuín González, 2007, pp. 171-185).

⁹ La obra se estrenó el 24 de enero de 1997 en el Teatro Rosalía de Castro de A Coruña, un montaje escénico dirigido por el propio Eduardo Alonso y que contó en su elenco con algunos de los más destacados intérpretes de la escena gallega, tales como Laura Ponte (en el papel de Lisístrata) Susana Dans (Calónica), Rosa Álvarez (Filaneta), María Barcala (Praxágoras), Patricia Vázquez (Sostrata), Xosé Manuel Oliveira “Pico” (Blépiro) o Lino Braxe (Peidoro y enfermero), entre otros.

¹⁰ El personaje, una creación original de Eduardo Alonso y Manuel Guede, toma su nombre de la novela *Tirano Banderas* (1926) de Ramón María del Valle-Inclán, obra inaugural del esperpento tan cultivado por su autor y cuyo protagonista se erige en el epítome del dictador cruel y represivo.

interpela directamente– un psicodrama con el que busca convencer a los asistentes de la necesidad del conflicto armado como parte intrínseca del avance de la experiencia y la civilización humanas (Alonso & Guede, 1997):

A guerra é a máis notable e xenuína, categórica e pura expresión do home. A guerra é inalienable ó ser humano. Existe desde que o mundo é mundo. Dela non se evade nin se evadirá. É un instrumento de progreso. ¡É absolutamente imprescindible! Os homes necesitan da guerra. Séntena cun imperio intuitivo, primixenio, ancestral... ¿Qué sería dos pobos sen a guerra? (p. 138).

Del mismo modo, hace gala de su misoginia e identifica a las mujeres como el principal enemigo a batir en la defensa de los valores masculinos que han de impregnar la vida cívica y militar (Alonso & Guede, 1997):

¡As mulleres! ¡Elas son o inimigo! Elas e o seu xeito natural de ve-la vida, elas, e a súa xeitanza de enxerga-lo mundo, resultan, finalmente, as implacables adversarias do home. Van, a modo, infiltrándose nos mecanismos do poder, de pouco a pouco, como xornamornas, acadan territorios de goberno, zonas de influencia loxística, centros neuráxicos de decisión, lugares preminentes nos consellos de administración que rematarán por se revirar contra nós. Serán como os corvos. (p. 139).

Bandeiras presenta, por lo tanto, el enredo cómico como una demostración antiutópica y un ejemplo de todo aquello que no debería influir en las dinámicas políticas y sociales de la era contemporánea. Los dramaturgos gallegos realizan aquí la primera gran innovación formal sobre los originales griegos al insertar su reelaboración de *Lisístrata* y la *Asamblea de las mujeres* dentro de un juego metateatral, estableciendo dos niveles dramáticos diferenciados –el del drama marco actualizado presentado por el Xeneral T. Bandeiras y el drama enmarcado antiguo que muestra la revolución de las mujeres– y exigiendo al propio público un rol más activo en la hipotética representación.

La segunda escena reproduce el primer diálogo entre la heroína cómica, Lisístrata, y su amiga Calónica, siendo la relación intertextual entre esta reelaboración y el hipotexto de referencia muy próxima. La primera intervención de Lisístrata sigue muy de cerca la queja con la que la protagonista abría la obra de Aristófanes (vv. 1-6), expresando su malestar por la impuntualidad de las mujeres al acudir a la reunión convocada por ella misma (Alonso & Guede 1997):

Se as invitase a un folión ou a unha romaría... se lles dixese que había fiadeiro ou muiñada, daquela, non ía caber aquí agulla no palleiro nin habería sitio no vilar de tantos cus e regañas como acodirían a todo meter. Somos do que non hai. Aínda está por chega-la primeira ó meu recado. Parece que por aí vén alguén. ¡Santas e boas, Calónica! (p. 141)¹¹

¹¹ ἄλλ' εἴ τις ἐς Βακχεῖον αὐτὰς ἐκάλεσεν, / ἢ 'ς Πανὸς ἢ πὶ Κωλιάδ' ἢ 'ς Γενετυλλίδος, / οὐδ' ἂν διελθεῖν ἦν ἂν ὑπὸ τῶν τυμπάνων, / νῦν δ' οὐδεμία πάρεστιν ἐνταυθοῖ γυνή, / πλὴν ἢ γ' ἐμὴ κομῆτις ἥδ' ἐξέρχεται, / χαῖρ' ὦ Καλονίκη. ("Si alguien las hubiera llamado al templo de Baco o al de Pan o a Colias al de

Y la propia Calónica, en su justificación de la tardanza de sus camaradas (vv. 15-20), también se aproxima a las palabras del mismo personaje en la pieza griega (Alonso & Guede 1997):

Xa aparecerán, muller, non teñas mal acomodo. O que ocorre é que se lles fai enca-bezurrado desatende-la casa. Se me deixas que cho conte, verás que ten explica-ción: unha porque tivo que cumprir co home, a outra porque lle cumpría lava-lo cativo, a de máis alá porque lle era hora de da-la teta, algunha porque lles tivo que da-la teta ós dous, ó neno grande e ó neno pequeno... E así sen parar... (p. 142)¹².

En la tercera escena se observa el mismo afán por parte de los versionadores gallegos por reinterpretar los pasajes del propio Aristófanes, ya que la reunión de las mujeres transcurre en unos términos muy similares a los que se hallan en el comediógrafo ateniense entre los versos 60 y 240. Se reproducen momentos muy concretos de la reunión (en la que se infiltran ya algunos personajes procedentes de *La asamblea de las mujeres*), como las alabanzas al físico fortalecido y ejercitado de Lampito (p. 147), los lamentos de las esposas por la ausencia de sus maridos enviados al frente de guerra (pp. 148-149) o el juramento que compromete a todas las mujeres a cumplir con las medidas de presión acordadas: iniciar una huelga de sexo y de cuidados y hacerse con el control de los poderes religioso, económico y político del estado (pp. 156-157).

Se rompe por un momento la continuidad del drama enmarcado para volver a mostrarnos al Xeneral T. Bandeiras como comentarista de la escena en la que Lisístrata y sus aliadas dan forma a su revolucionario plan para poner fin a las hostilidades entre griegos (“¡Que orixinais! ¡A chantaxe sexual! ¡A caganetas e ruín chantaxe sexual! ¡Sempre co mesmo responso!”, p. 159) para, a continuación, retomar el texto aristofánico en la escena quinta, aunque en este caso con una adaptación más libre y menos apegada al material de partida ofrecido por el comediógrafo en el primer tramo de *La asamblea de las mujeres*. Praxágoras adquiere en esta escena de la comedia gallega el protagonismo que tenía en el original de Aristófanes y exhorta a las mujeres, ya ataviadas como hombres, a ensayar la toma del Parlamento y la Banca Nacional (trasuntos de la ἐκκλησία y el tesoro de la Acrópolis en la obra de Alonso y Guede). Los anacronismos y las referencias metadramáticas contribuyen a dar una pátina de actualidad a esta nueva reunión en la que las mujeres deben consensuar un modelo de actuación para convencer a los parlamentarios de que en realidad son hombres y así hacer valer su discurso a favor del poder femenino, con alusiones al método Stanislavski (p. 163) o a ciertos tópicos de la representación teatral como el de que “no hay papeles pequeños” (p. 167).

Genetilis, no habría manera de pasar siquiera por causa de los panderos. Y ahora no ha venido ni una sola mujer. Pero aquí sale mi vecina Cleonica. Buenos días, Cleonica.”).

¹² ἄλλ' ὃ φιλάτη/ ἤζουσι: χαλεπή τοι γυναικῶν ἔξοδος./ ἡ μὲν γὰρ ἡμῶν περὶ τὸν ἄνδρ' ἐκύπτασεν./ ἡ δ' οἰκέτην ἤγειρεν, ἡ δὲ παιδίον/ κατέκλινεν, ἡ δ' ἔλουσεν, ἡ δ' ἐψώμισε. (“Vendrán, querida: les es difícil salir de casa a las mujeres. Una se afana con el marido, otra despierta al criado, otra acuesta al niño, otra le lava, otra le da de comer.”).

El Xeneral T. Bandeiras vuelve a diluir todas las fronteras temporales y espaciales de la representación en la sexta escena, irrumpiendo en el desarrollo del drama desde la propia butaca para seguir clamando contra el plan de las mujeres (“Se queren toma-lo poder non lles queda outra que xogar ó disimulo e finxirse homes.”, p. 171) para luego seguir profundizando en el conflicto cómico en la escena séptima, en la que Blépiro, Arístides, Peidoro y Cremes comentan con extrañeza lo ocurrido en la asamblea al tiempo que se sorprenden de la ausencia de sus propias esposas, un cuadro de nuevo extraído de *La asamblea de las mujeres*. Al igual que en aquella obra (vv. 427-433), en la reelaboración gallega sabemos por boca de Cremes que el discurso de un joven (en realidad, la propia Praxágoras disfrazada de hombre) a favor de otorgar la responsabilidad de gobierno a las mujeres para corregir el curso de una desastrosa gestión masculina impresiona a los presentes (Alonso & Guede, 1997):

Pois que deu en falar un rapazote cun aire de escuchumizado que daba lástima, pero había que ve-lo xeito que tiña de avaiña-las palabras. Falaba como un libro... E resulta que non se lle ocorre decir máis cousa que cumpría que as mulleres dirixisen o consello de goberno. E velaí que, de súpeto, unha chea de xente se lle pon a aplaudir e a berrar e a acordar que canta razón tiña. (pp. 176-177)¹³.

Las mujeres dan el golpe definitivo a todas las estructuras del estado y, en la escena octava, Praxágoras y sus compañeras juegan al despiste con sus maridos en una nueva reinterpretación de la obra de Aristófanes, concretamente de los versos 520-729 de *La asamblea de las mujeres*, que obviamente se simplifican en el diálogo de la pieza gallega. La excusa por su ausencia es la misma que en la comedia ateniense, la asistencia de una amiga en el parto¹⁴ y reciben con una fingida sorpresa las últimas resoluciones de la asamblea, según las cuales las mujeres pasan a participar en los órganos de gobierno. Las primeras medidas anunciadas son revolucionarias y radicales, propugnando una nueva justicia social sin clases ni propiedades rápidamente contestada por el Xeneral T. Bandeiras en la siguiente escena (“¿Que caste de comunismo libertario e depravado anda a boligar no seu caletre?”, p. 183.).

Las escenas décima y undécima regresan el diálogo intertextual a *Lisístrata*, mostrando la enfurecida reacción de los hombres (que ya se han dado cuenta del engaño urdido en la asamblea y de la toma de la banca) para recuperar su poder. Los autores gallegos toman como referencia el enfrentamiento verbal entre el

¹³ μετὰ τοῦτο τοῖνυν εὐπρεπῆς νεανίας/ λευκός τις ἀνεπήδησ’ ὁμοῖος Νικίᾳ/ δημηγορήσων, κάπεχείρησεν λέγειν/ ὡς χρὴ παραδοῦναι ταῖς γυναιξὶ τὴν πόλιν./ εἴτ’ ἐθορύβησαν κἀνέκραγον ὡς εὖ λέγοι,/ τὸ σκυτοτομικὸν πλήθος, οἱ δ’ ἐκ τῶν ἀγρῶν/ ἀνεβορβόρουζαν. (“Bueno, después de esto un guapo joven de tez blanca, muy parecido a Nicias, se adelantó de un salto y empezó a decir que había que entregar la ciudad a las mujeres. Entonces la tropa zapateril empezó a alborotar y a gritar que tenía razón, pero los campesinos le abuchearon.”)

¹⁴ Como curiosidad, cabe destacar que Alonso y Guede vuelven a introducir un guiño metateatral en esta escena al asegurar el personaje de Sostrata que el niño que acaba de nacer ha recibido el nombre de Aristófanes (“Vimos de atender a unha amiga que estaba xa torcendo as liñas. Tivo un naipele precioso [...] Puxémoslle Aristófanes.”, p. 179).

coro de ancianos y el coro de mujeres de la comedia antigua (vv. 254-386), aproximando muchas de las amenazas vertidas a las realidades culturales gallegas (“¡Vou facer un magosto contigo!”, p. 191) y empleando para ello un léxico espontáneo y desenfadado no menos cercano a los modos aristofánicos.

Lisístrata inspira una vez más el desarrollo del conflicto cómico de la obra de Alonso y Guede en la duodécima escena, que reproduce la tensa discusión entre la propia Lisístrata y el Comisario (renombrado como Delegado en la comedia gallega) entre los versos 486-597. Gran parte de las imágenes empleadas en esta disputa respetan la composición aristofánica, sirva de ejemplo esta refacción de la alegoría con la que la protagonista describe las soluciones que aportarían las mujeres al problema en los versos 574-586 (Alonso & Guede, 1997):

De principio e tal e como se fai co vélaro da la, que o lavamos ben lavado, esmerándonos en lles quita-las cagallas e os carrapitos que traen, pois da mesma maneira aplicaremos-lo esmero nos asuntos públicos, limpando da política todo canto cheire a bosta. Despois xa, cando temos xa afastado o refugallo, empezaremos a carda-los xornes bos, as nobrezas, as xenerosidades... e coa mesma, mesturaremos todo nun cesto sen lle facer miramentos nin distingos. Entón, e remexido todo e todo feito xa un novelo grande e único, teceremos con el un fermoso mantelo: o mantelo da concordia e da solidariedade, un mantelo para abriga-lo noso pobo co quentor do benestar (pp. 202-203)¹⁵.

El Xeneral Bandeiras se muestra cada vez más desconcertado con la orientación del psicodrama en la siguiente escena para, a continuación, proseguir con la relectura de *Lisístrata* en las escenas decimocuarta y decimoquinta. Las mujeres flaquean por primera vez en su determinación e idean todo tipo de tretas para escapar y mantener relaciones con sus maridos en una nueva réplica de la misma escena aristofánica (vv. 706-780) pero luego se produce el célebre encuentro entre Cinesias y su esposa Mirrina, que también era uno de los principales juegos cómicos del original griego (vv. 837-953): Cinesias, desesperado por tener sexo con su mujer, trata de convencerla para que ignore el pacto sellado con sus camaradas y

¹⁵ πρῶτον μὲν ἐχρῆν, ὥσπερ πόκου ἐν βαλανείῳ/ ἐκπλύναντας τὴν οἰσπώτην, ἐκ τῆς πόλεως ἐπὶ κλίνης/ ἐκραβδίξιν τοὺς μοχθηροὺς καὶ τοὺς τριβόλους ἀπολέξαι,/ καὶ τοὺς γε συνισταμένους τούτους καὶ τοὺς πιλοῦντας ἔαντοὺς/ ἐπὶ ταῖς ἀρχαῖσι διαζῆναι καὶ τὰς κεφαλὰς ἀποτίλαι:/ εἴτα ξαίνειν ἐς καλαθίσκον κοινὴν εὐνοίαν, ἅπαντας/ καταμιγνόντας τοὺς τε μετοίκους καὶ τις ξένος ἢ φίλος ὑμῖν,/ καὶ τις ὀφείλει τῷ δημοσίῳ, καὶ τούτους ἐγκαταμεῖζαι:/ καὶ νῆ Δία τὰς γε πόλεις, ὅποσαι τῆς γῆς τῆσδ' εἰσὶν ἄποικοι,/ διαγινώσκειν ὅτι ταῦθ' ἡμῖν ὥσπερ τὰ κατάγματα κεῖται/ χωρὶς ἕκαστον: κᾶτ' ἀπὸ τούτων πάντων τὸ κάταγμα λαβόντας/ δεῦρο ξυνάγειν καὶ συναθροῖξιν εἰς ἓν, κάπειτα ποιῆσαι/ τολύπην μεγάλην κᾶτ' ἐκ ταύτης τῷ δήμῳ χλαῖναν ὑφῆναι. (“Primero habría que, como el vellón en la pila, sacando con el lavado la grasa de la ciudad, sobre una cama varearía hasta echar fuera a los malos y quitar las cerdas, y a éstos que se conglomeran y se apelmazan por los cargos, separarlos cardando y quitarles... las cabezas; luego cardar, en una cestilla, la buena voluntad recíproca mezclando; y a los metecos y si hay algún extranjero amigo vuestro y si alguno debe al tesoro, a éstos también meterlos juntos; y, por Zeus, las ciudades que son colonias de esta tierra, reconocer que son para vosotros como copos de lana, cada uno en su sirio; y luego, cogiendo los copos de todos ellos, traerlos y reunirlos en un montón, y así hacer una gran pelota y luego con ella tejer un manto para el pueblo.”).

se acueste con él, circunstancia que Mirrina aprovecha para ejercer todavía más presión sobre su marido, incrementando poco a poco su deseo y dejándolo con las ganas. La reconstrucción del cuadro en la reelaboración gallega de Alonso y Guede deja momentos de gran vivacidad cómica en los que el empleo del léxico llega a transcender la conocida naturalidad de Aristófanes. Además, los dramaturgos se sirven de la escena para introducir situaciones nuevas y anacrónicas que refuerzan la reinterpretación emancipadora del texto del autor ateniense, como el instante en el que Mirrina exige a Cinesias el uso de un condón para poder tener relaciones (“¡Un preservativo! Hoxe en día, coa guerra, hai que andar coa área na zoca e tódalas precaucións son poucas...”, p. 224).

La trama comienza a desenredarse cuando, en la escena decimosexta (de nuevo, extraída de *Lisístrata*, vv. 980-1013), el propio Cinesias, abandonado en su deseo, se encuentra con Lapo, general espartano en su misma situación. Ambos descubren entonces el acuerdo de abstinencia sexual al que han llegado las mujeres griegas y deciden informar a los demás hombres para tratar de poner fin al problema y llegar a la paz. También se ponen las cartas boca arriba en la función marco (escenas decimoséptima y decimonovena): el presunto psicodrama dirigido por el Xeneral T. Bandeiras se viene abajo con la irrupción de dos enfermeros que buscan devolverlo a su habitación, pues resulta que todo transcurre en un hospital psiquiátrico del que Bandeiras es un interno más aquejado de un severo trastorno psíquico. Con todo, esto no impide que el personaje realice unos últimos apuntes metaliterarios (Alonso & Guede, 1997):

¡Continúe coa agonística! ¡Pero queda avisado: o seu simulacro está cheo de imprecisións históricas... de impertinencias e de obscenidades que deshonran a nosa intachable tradición militar! [...] E logo non me veña dicindo que a culpa de todo é de Aristófanes! Que eu ben sei de quen é a culpa. ¡Iso pásalle por pedir asesoramento a quen non debe! [...] ¡Ignoran a estrutura básica deste teatro de operacións! Eu, por exemplo, aínda non vin que saíse neste simulacro o coro! ¡Pois debería de saber, señor Coronel Bautista Iscariote, que o coro é inherente á estratexia helénica! E que ademáis, nas comedias de Aristófanes acada unha altísima participación, intervindo activamente na parábase... ¿Sabe vostede o que é a parábase? ¡Non! ¡Pois estudie, recarafío, estudie e non se meta a paracaidista! (pp. 231-232).

El desenlace se materializa en la decimoctava escena, una libre reconstrucción en clave contemporánea del tramo final de la *Lisístrata* aristofánica (vv. 1112-1188) en la que se consensúan por fin las condiciones de la paz y la vuelta de las mujeres al lado de sus esposos. La negociación transcurre en términos actuales, con alusiones a conceptos más modernos como las asambleas o los foros internacionales, y la propia Lisístrata agrega al final (Alonso & Guede 1997):

E agora que xa está o problema resolto... ¿por que non chocáde-los cinco e pousades para que o retratista refrende esta paz? ¡Sen retrato é como se a conferencia da reconciliación non valse para nada! (p. 236)

Los hombres y las mujeres se reencuentran en una celebración casi orgiástica con la que culmina la propuesta gallega (en lugar de los cantos corales que coronaban el referente clásico). La vigésima y última escena de la comedia cierra

la obra marco, después de que el Xeneral haya sido reducido por los enfermeros y llevado de vuelta a su habitación en una camisa de fuerza. Las disculpas ante el público de un soldado impresionado por la naturaleza de la obra escogida para el psicodrama (“¿como se podían rir desa traxedia e pasa-la gran pándiga coas chuscadas do Aristófanes?”, p. 243) y de una voz en *off* marcan el fin definitivo de esta reelaboración de las comedias del autor ateniense.

4. Discurso antibélico y liderazgos alternativos

El contexto de producción de la comedia aristofánica es bien conocido y se sabe que prácticamente todas sus obras conservadas encierran una respuesta a un determinado momento del largo periodo de crisis que abarcó la última parte del siglo V a.C. y los comienzos del IV a.C. para Atenas, hasta ese momento una potencia hegemónica. Aristófanes exhibe en sus textos una desacomplejada crítica hacia muchos de los cambios que se produjeron en esta época, también hacia el hastío generalizado que causó la larga contienda que enfrentó a los propios griegos, la Guerra del Peloponeso (431-404 a.C.). Sin embargo, el discurso antibélico de obras como *Lisístrata*, claramente predominante sobre *La asamblea de las mujeres* en la reelaboración de Eduardo Alonso y Manuel Guede, siempre ha tenido matices para algunos estudiosos (López Férez, 2008):

La guerra duraba ya veinte años. Por todas partes podía verse la ruina económica y moral, familias destrozadas, padres ausentes, mujeres solas en casa, hijos muertos en combate, ancianos desamparados. Frente a la negra realidad (rivalidades, intrigas, luchas internas de los partidos, empeño de los varones por mantener la guerra), las mujeres, por boca de Lisístrata, sostienen que es necesaria la paz. Conviene subrayar un punto importante: la protagonista es partidaria de una paz digna, pero no adopta ninguna postura pacifista, como a veces se ha dicho; no intenta conseguir la paz cueste lo que cueste, sino lograr la reconciliación, terminar la guerra de una vez por medio de acuerdos razonables establecidos por ambos contendientes. Propone una paz entre griegos, pues, en el caso de que fuera necesario declarar la guerra, habría que hacerla contra los bárbaros, es decir, los extranjeros; más concretamente, los persas, el enemigo común durante siglos (p. 151).

No existiría, para algunos, tal proclama por la paz y el entendimiento a través del diálogo en la obra de Aristófanes, no al menos de una forma tan idealista o generosa, sino más bien estratégica. Los mismos matices se introducen al revisar la valoración de los modelos de liderazgo alternativos, presentes tanto en *Lisístrata* como en *La asamblea de las mujeres* (aunque en esta última adquieren un mayor protagonismo), y que representan una auténtica subversión de la configuración política de su tiempo, cuyos derechos y obligaciones estaban circunscritos al muy restringido grupo de varones y ciudadanos plenos. De nuevo, se asume como altamente probable que Aristófanes pretenda en realidad mofarse de la iniciativa femenina y que para nada comparta las posibles conquistas sociales y civiles que presenta, de hecho, en forma de parodia. Pero también en este caso hay voces que plantean un debate al respecto (García Novo, 1991):

¿Y qué hay del feminismo? En todas las culturas hay Lisístratas y Calonices. Evidentemente, la pieza requiere una mujer feminista, que confíe en su propia capacidad, y que sea inteligente y decidida. Sin esos rasgos no podría llegar al final de la comedia, porque los hombres la demolerían. También resulta claro que las otras mujeres que intervienen en la pieza, con la excepción de la espartana, son Calonices: es el recurso para que destaque la personalidad de las mujeres que acaudillan Grecia.

Esto no quiere decir que Aristófanes sea feminista, sino que al componer esta comedia determinada ha creado un personaje que sí lo es. No conviene extrapolar las características de un personaje literario y aplicárselas a su autor, porque los personajes se mueven y se justifican dentro del marco de su pieza; si bien es cierto que probablemente hay ocasiones en las que el autor se siente compenetrado con un personaje, en general, los rasgos de éste tienen su razón de ser dentro del contexto cerrado de una pieza dramática, sea tragedia o comedia.

¿Por quién se inclina Aristófanes, por Lisístrata o por Calónica? Por ninguna. Lleva al extremo las posibilidades de dos caracteres extraídos en última instancia de la realidad misma. Las cualidades negativas y positivas que la pieza resalta se encuentran ciertamente en las mujeres de cualquier civilización. Lo que resulta provechoso es que el poeta haya destacado la valía femenina. Si Semónides de Amorgos parece haber seguido el lema: *Calumnia, que algo queda*, Aristófanes ha adoptado, entre bromas y veras, este otro: *Elogia, que algo queda* (pp. 53-4).

En resumen, nos encontramos ante dos textos muy variables en su interpretación, que plantean conflictos sociales y políticos cuya vigencia ha permanecido en el tiempo y que presentan unos personajes que han trascendido a la época contemporánea como referentes de una lucha nunca acabada por el reconocimiento de las mujeres como sujetos políticos de pleno derecho (Lisístrata, Praxágora) que han de tomar las riendas, más si cabe en momentos desesperados. La lectura que subyace a *Lisístrata ou de cando as mulleres reviraron* toma en consideración todos estos aspectos y los pone al servicio de un manifiesto teatral con el que se rechaza una nueva época de violenta incertidumbre: el final del siglo XX, en el último tramo de la década de 1990, marcada por el avance militar en el mismo corazón de Europa (la guerra de los Balcanes), el crecimiento de la desigualdad y la marginalidad en todo el mundo y con un cambio sustancial en la narrativa del conflicto (Guede Oliva, 1997):

Pero a *Lisístrata* desta fin de segundo milenio reside en épocas nas que a guerra é televisada, nas que a confrontación agacha eufemismos de demoledora e cínica eficacia, nas que a linguaxe foi edulcorada para que o substantivo permaneza inmutable. E parece diabólico pero despois de dous mil e pico anos comprobamos cómo o substantivo permanece inmutable. Esencialmente Lisístrata chega a nós denunciando contradicións e enunciando discordias que asombran no despropósito e divirten no resolutivo.

Ser fillos deste tempo esixe con Lisístrata declarala insumisa ou obxectora de conciencia, preguntarse qué posición subliñaría na última Conferencia sobre a Muller celebrada en Pequín ou pensar Rigoberta Menchú, Guatemala... ou acaso imaxinala conspirando contra esa gravísima senrazón chamada traxedia do Zaire; aldraxada e confusa ó comprobar como, unha vez máis, a mesma preguiza intelectual e ética de antano caracteriza a actitude xeralizada de Occidente diante dese millón de

homes, mulleres e nenos, despavoridos, desorientados, perdidos no medio e medio dunha xeografía terrible, hostil... onde, en brutal paradoxa, aqueles cinco minutos estelares que reclamaba Warhol para todo ser humano, resultan, no seu caso, os correspondentes á transmisión en directo da propia morte (p. 27).

La lectura pacifista de la obra aristofánica es clara para los autores de la comedia gallega y tratan de desarrollarla con coherencia a lo largo de la pieza sin dejar de cultivar el humor sexualmente explícito e incluso tosco de Aristófanes. Y, para ambos, la caracterización de su heroína cómica, Lisístrata, es fundamental, no solo como personaje principal del texto aristofánico sino como símbolo transversal de las ideas reivindicativas y antibélicas que representa. Su liderazgo es indiscutible entre las que ya eran sus compañeras en la pieza a la que da nombre y también entre las que aparecían en *La asamblea de las mujeres* y con ese liderazgo se opone frontalmente al poder patriarcal y a una cosmovisión profundamente masculina y masculinizada (Alonso, 1997):

De *Lisístrata*, ou sexa de “A licenciadora dos exércitos” como o seu nome indica, interésanos básicamente o seu carácter antibelicista. Hoxendía, cando este vello continente se atopa salferido de guerras, cando a actitude da comunidade internacional ante os múltiples conflitos que no mapamundi se dan é dabondo parsimoniosa, cando non cínica, retoma-lo antibelicismo chusqueiro e irreverente de *Lisístrata* pode suponer unha especie de “psicodrama” liberalizador que poña o dedo na chaga coa actitude desenfadada e trastornadora que o antroido ten, pero sen deixar de dici-la verdade e de desvela-las razóns. O conflito entre o masculino e o feminino xeralizado e levado ás dúas formas enfrontadas de ve-lo mundo, de enfocar análises, de organizar escadas de valores é algo que nos interesa e que aparecendo en *Lisístrata* se concreta moito máis na primeira parte da *Asemblea de Mulleres* ou de *Asemblarias*, se prefiren chamalas así (p. 30).

5. Conclusiones

El soldado que se disculpa ante el auditorio al final de *Lisístrata ou de cando as mulleres reviraron* asegura no entender cómo los antiguos griegos podían reconvertir en una divertida distracción sobre la escena lo que sin duda estaba siendo una catástrofe humana para toda la Hélade, la guerra. Y, sin embargo, no cabe duda que este bálsamo a veces incomprendido, el humor, ha sido y es una útil herramienta para la evasión de la dura realidad. El panorama del siglo XX y del momento actual apenas dista del vivido por Aristófanes en lo esencial: los poderosos, en su mayoría hombres, siguen declarando guerras irracionales e injustas, las desigualdades continúan acentuándose y las soluciones pacíficas y dialogadas a los problemas casi siempre son las últimas que se contemplan. Y solamente queda reírnos de todo esto para resistir. Eduardo Alonso y Manuel Guede añaden a la denuncia y a la comicidad la reivindicación de que otros liderazgos son posibles y de que solo estos evitarán nuevos desastres. *Lisístrata ou de cando as mulleres reviraron* recoge el espíritu irreverente e hilarante de la comedia aristofánica, hibridando dos de sus obras más representativas y en las que las mujeres tienen un importante papel como motor de cambio (claramente interpretado en

positivo por los autores gallegos) y, además, aportando una nueva reescritura clásica al repertorio dramático gallego que establece un diálogo directo con los originales griegos sin perder de vista su inserción en un nuevo tiempo y una nueva forma de entender la teatralidad.

6. Referencias bibliográficas

- Aristófanes (1987). *Las avispas. La paz. Las aves. Lisístrata* (edición de Francisco Rodríguez Adrados). Madrid, España: Ediciones Cátedra.
- Aristófanes (1991). *Los Acarnienses. Los Caballeros. Las Tesmoforias. La Asamblea de las Mujeres* (edición de Francisco Rodríguez Adrados). Madrid, España: Ediciones Cátedra.
- Alonso, E. (1997). Apuntes dunha dramaturxia urxente para unha proposta revirada. En Alonso, E. & Guede, M., *Lisístrata ou de cando as mulleres reviraron* (pp. 29-48). Santiago de Compostela, España: IGAEM.
- Alonso, E. & Guede, M. (1997). *Lisístrata ou de cando as mulleres reviraron*. Santiago de Compostela, España: IGAEM.
- Amado Rodríguez, M.T. (2001). Literatura greco-latina y literatura gallega: algunas calas. *Cuadernos de literatura griega y latina*, 3, 61-125.
- Carvalho Calero, R. (1981). A fabula palliata na literatura galega. In Díaz y Díaz, M.C. (ed.), *Primera reunión gallega de Estudios Clásicos (Santiago-Pontevedra, 2-4 de julio 1979): Ponencias y comunicaciones* (pp. 396-401). Santiago de Compostela, España: Universidad, Secretariado de Publicaciones.
- Fernández Delgado, J.A. (1996). La tradición griega en el teatro gallego. *Estudios Clásicos*, 109, 59-89.
- Finnegan, R. (1995). *Women in Aristophanes*. Amsterdam, Países Bajos: Hakkert.
- García Novo, E. (1991). Mujeres al poder: una lectura de Lisístrata. *Cuadernos de Filología Clásica (Estudios griegos e indoeuropeos)*, 1, 43-55.
- Guede Oliva, M. (1997). Lisístrata ou de cando as mulleres reviraron: unha cuestión de soberanías. In Alonso, E. & Guede, M., *Lisístrata ou de cando as mulleres reviraron* (pp. 25-28). Santiago de Compostela, España: IGAEM.
- Iglesias Zoido, J.C. (2010). Los múltiples rostros de Lisístrata. Tradición e influencia de la Lisístrata de Aristófanes. *Cuadernos de Filología Clásica (Estudios griegos e indoeuropeos)*, 20, 95-114.
- López Férrez, J.A. (2008). Aristófanes, Lisístrata. In Hualde, P. & Sanz, M. (eds.), *La literatura griega y su tradición* (pp. 145-184). Madrid, España: Akal.
- López Silva, X.A. (1997). Democracia ateniense, comedia grega e Aristófanes. In Alonso, E. & Guede, M., *Lisístrata ou de cando as mulleres reviraron* (pp. 73-125). Santiago de Compostela, España: IGAEM.
- López Suárez, M. & Abuín González, A. (2007). O Centro Dramático Galego. In Vieites, M.F., *Cento vinte e cinco anos de teatro en galego, no aniversario da estrea de 'A fonte do xuramento'* (pp. 171-185). Vigo, España: Galaxia.
- Nelson, S.A. (2016). *Aristophanes and his tragic muse: comedy, tragedy and the polis in 5th century Athens*. Leiden-Boston, Países Bajos-EUA: Brill.
- Pedreira Sanjurjo, I. (2019). *Recepción, interpretación e adaptación dos clásicos grecolatinos na literatura dramática galega* (Tesis doctoral, Universidade de Santiago de Compostela). URL: <https://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/20667>.
- Pedreira Sanjurjo, I. (2022). Reelaboraciones y reescrituras de los clásicos grecolatinos en la literatura dramática gallega: hacia una propuesta de reconfiguración del canon teatral. *Theory Now. Journal of Literature, Critique and Thought*, (5)1, 236-255. URL: <https://revista-seug.ugr.es/index.php/TNJ/article/view/16568>.
- Ragué Arias, M.J. (1991). *Los personajes y temas de la tragedia griega en el teatro gallego contemporáneo*. Sada (A Coruña), España: Edición do Castro.
- Rothwell, K. S. (1990). *Politics and persuasion in Aristophanes's Ecclesiazusae*. Leiden, Países Bajos: E.J. Brill.

Silk, M.S. (2000). *Aristophanes and the definition of comedy*. New York, EUA: Oxford University Press.
 Sommerstein, A.H. (2007a). *Ecclesiazusae. Aristophanes*. Oxford, Reino Unido: Oxbow.
 Sommerstein, A.H. (2007b). *Lysistrata. Aristophanes*. Oxford, Reino Unido: Oxbow.

Resumen

La reescritura y reelaboración de los modelos de la Antigüedad Grecolatina es una constante en el teatro gallego contemporáneo desde la segunda mitad del siglo XX. Los temas mitológicos, históricos, cómicos o filosóficos inspiran una parte importante de los dramas gallegos que se publican y/o representan desde la década de los 50 del siglo pasado hasta nuestros días e incluso pueden servir a sus dramaturgos y dramaturgas para entablar un diálogo con su actualidad a través del paradigma canónico de lo clásico. *Lisistrata ou de cando as mulleres reviraron* (1997) de Eduardo Alonso y Manuel Guede Oliva es un claro ejemplo de esto último, una nueva versión que empareja dos obras del poeta cómico Aristófanes, *Lisistrata* (411 a.C.) y *La asamblea de las mujeres* (392 a.C.), y que se vale de la reinterpretación de ambos textos clásicos para explorar en la escena las alternativas al poder establecido, el discurso antibélico y pacifista o el rol que deben asumir las mujeres en la resolución de las problemáticas sociales y políticas que les atañen. En estas líneas se intentará ofrecer una lectura crítica y analítica de esta reelaboración gallega de las obras de Aristófanes, prestando mucha atención a su contexto de producción y su repercusión dentro de su sistema teatral, así como a las relaciones de intertextualidad existentes entre la nueva pieza de Alonso y Guede y sus hipotextos de referencia, la introducción de elementos innovadores tanto en los aspectos formales como en el plano argumental o las nuevas lecturas reivindicativas y emancipadoras que los dramaturgos gallegos aportan a las subversiones utópicas del comediógrafo griego.

Abstract

The rewriting and reworking of the models of Greco-Latin Antiquity has been constant in contemporary Galician drama since the second half of the 20th century. Mythological, historical, comic or philosophical themes inspire an important part of the Galician dramas that are published and/or performed from the 1950s to the present day and can even be used by their playwrights to establish a dialogue with its actuality through the canonical paradigm of the classical tradition. *Lisistrata ou de cando as mulleres reviraron* (1997) by Eduardo Alonso and Manuel Guede Oliva is a clear example, a new version that pairs two works by the comic poet Aristophanes, *Lysistrata* (411 BC) and *Assemblywomen* (392 BC), and uses the reinterpretation of both classic texts to explore on stage the alternatives to the established power, the anti-war and pacifist discourse or the role that women must assume in resolving the social and political problems that concern them. These lines will attempt to offer a critical and analytical reading of this Galician reworking of the plays by Aristophanes, paying close attention to its context of production and its repercussion in its theatrical system, as well as the existing intertextuality relationships between the new piece of Alonso and Guede and their reference hypotexts, the introduction of innovative elements both in the formal aspects and in the plot plane or the new vindictive and emancipatory readings that the Galician playwrights contribute to the utopian subversions of the Greek playwright.

Aquiles, Cáriton de Afrodísias e uns versos de Homero citados por Platão

Achilles, Chariton, and some Homeric verses quoted by Plato

Adriane da Silva Duarte

Universidade de São Paulo
asduarte@usp.br
ORCID: 0000-0002-7133-3115

Palavras-chave: Aquiles; *Ilíada*; Platão; *República*; *Quéreas e Calíroe*; Recepção dos clássicos.
Keywords: Achilles; *Iliad*; Plato; *Republic*; *Chaereas and Callirhoe*; Classical reception.

A recepção de Aquiles no período imperial tem importante capítulo no romance grego antigo, em que o herói de Homero é associado ao protagonista masculino das narrativas amorosas. Isso é visível em *Etiópicas* (II.34), de Heliodoro, em que Teágenes é apresentado como descendente do Pelida, e, em *Leucipe e Clitofonte* (6.1), de Aquiles Tácio, em que Clitofonte é comparado, ainda que ligeiramente, a Aquiles quando se traveste para escapar da convocação à guerra. Mas é sobretudo em *Quéreas e Calíroe*, de Cáriton de Afrodísias, que essa relação é mais evidente, uma vez que o herói épico é, desde a abertura do romance¹, modelo declarado para a caracterização de Quéreas, relação que continua a ser explorada ao longo da narrativa.

Com o intuito de contribuir para uma melhor compreensão da releitura que o herói homérico recebeu nesse novo contexto, vou me concentrar na obra de Cáriton, que é, dentre os autores do romance, o mais “homerista”, tanto no sentido de que seu romance estruturalmente remete à trama da *Ilíada*, com a recriação do triângulo amoroso que tem no seu centro uma mulher de excepcional beleza, quanto pelas remissões que faz dos poemas homéricos, sendo que apenas da *Ilíada* são cerca de quinze citações diretas, além de outras cinco de caráter formular, que ocorrem também na *Odisseia*, e dos versos retomados

¹ Cf. Cáriton de Afrodísias (2020), *Quéreas e Calíroe*, I.1: “Quéreas era um rapaz formoso, superior a todos, como os Aquiles, Nireu, Hipólito, Alcebíades que escultores e pintores retratam”. Em que Aquiles, juntamente com os demais, mas que, diferentemente dele, não serão mais referidos no romance, surge como um claro elemento de comparação para Quéreas.

desse último livro². Muitas dessas menções correlacionam Quéreas ao herói de Homero, mas, aqui me interessam três passagens específicas em que são citados versos da *Iliáda* evocativos de Aquiles³. A escolha dessas passagens, antes de ser aleatória, me foi sugerida por Platão, que, na *República*, coloca os mesmos versos na boca de Sócrates, naquela que constitui uma outra releitura de Aquiles. Minha proposta, então, é examinar se a recepção de Aquiles por Cáriton foi de alguma forma mediada por aquela de Platão.

No livro segundo da *República* (376c), Sócrates introduz o tópico da educação dos guardiões: “como nos serão eles criados e educados?”⁴. E logo a conversa o leva a examinar os poemas de Hesíodo e Homero e os “mitos” mentirosos que narram sobre deuses e heróis. A discussão é longa e se desdobra em vários tópicos dos quais quero examinar um, o de que é prejudicial representar um herói entregue ao sofrimento, já que se deve estimular nos guardiões a coragem, pois é de todo indesejável que tenham a morte e lamentem a perda de um ente querido (387d). Em vista disso, o filósofo recomenda que os trenos estejam restritos às mulheres e aos covardes, contraindicando-os aos guardiões. E diz na sequência (388 a-b):

— Ainda pediremos a Homero e aos outros poetas que, em seus poemas, não apresentem Aquiles, filho de uma deusa,
 ora deitado sobre o flanco, ora de costas,
 ora de borco,
 ora pondo-se de pé, fora de si, errando pela margem do mar imenso [e nem] com as duas mãos, pegando a cinza escura e espalhando-a sobre a cabeça, nem chorando e gemendo pelos sofrimentos – quantos e quão dolorosos foram! – que Homero põe em seu poema, nem Príamo, um descendente de Zeus, fazendo preces e
 rolando no esterco
 a chamar pelo nome de cada um dos seus homens.”⁵

πάλιν δὴ Ὀμήρου τε δεησόμεθα καὶ τῶν ἄλλων ποιητῶν μὴ ποιεῖν Ἀχιλλέα θεᾶς παῖδα, “ἄλλοι” ἐπὶ πλευρᾷ κατακείμενον, ἄλλοτε δ’ αὐτὲ ὕπτιον, ἄλλοτε δὲ πρηνή” (Hom., *Il.* 24, 10-12), “τοτὲ δ’ ὀρθὸν ἀναστάντα πλωῖζοντ’. ἀλύοντ’ ἐπὶ”,[388β] “θῖν’ ἄλως ἀτρυγέτοιο,” (Hom., *Il.* 24, 12), μηδὲ “ἀμφοτέραισιν χερσὶν ἐλόντα κόνιν αἰθαλόεσσαν χενάμενον κακ κεφαλῆς” (Hom., *Il.* 18, 23-24), μηδὲ ἄλλα “κλαίοντά τε καὶ ὀδυρόμενον” ὅσα καὶ οἷα ἐκεῖνος ἐποίησε, μηδὲ Πρίαμον ἐγγὺς θεῶν γεγονότα “λιτανεύοντά” τε καὶ — “... κυλινδόμενον κατὰ κόπρον, ἐξονομακλήδην ὀνομάζοντ’ ἄνδρα ἕκαστον” (Hom., *Il.* 22, 414-15).

² Tilg (2010, p. 141): “One of the most conspicuous features of NAC [Narratives about Callirhoe] is the insertion of a large number of lines from the *Iliad* and the *Odyssey*. Chariton quotes Homer far more frequently than any other novelist does, about thirty to forty times depending on a definition of a quotation”.

³ Remeto a Duarte (2019) para uma análise mais ampla das referências iliádicas no romance em questão.

⁴ As citações da *República* são da tradução de Anna Lia Amaral de Almeida Prado (Platão, 2006).

⁵ A citação dessa passagem foi levemente modificada, modificação essa indicada pela introdução dos colchetes.

Como conclusão, Sócrates enuncia (388d):

Se lamentos como esses, caro Adimanto, nossos jovens ouvissem com seriedade, e não rissem deles como de palavras ditas de maneira inadequada, dificilmente um deles se julgaria, homem que é, indigno deles e não se censuraria, caso lhe ocorresse dizer ou fazer algo semelhante. Ao contrário, sem sentir pudor e sem procurar conter-se, por pequenos que fossem seus sofrimentos, entoaria muitos trenos e lamentações.”⁶

Para exemplificar seu ponto de vista, o filósofo remete a dois momentos da *Iliada* em que Aquiles e Príamo experimentam a dor do luto pela perda de Pátroclo e de Heitor, respectivamente. Aquiles, a quem vou me restringir, daria mal exemplo aos guardiões por não controlar as emoções, de modo que, se não considerassem impróprio ou ridículo o seu comportamento, se sentiriam livres para imitá-lo, o que seria de todo inaceitável, colocando em risco a ordem social.

Volto aos versos homéricos, que Sócrates cita com pouca discrepância em vista do texto que temos hoje⁷, cujo contexto quero examinar. Refletindo sobre o papel da citação em Platão, Silva (2015, p. 174) observa que:

O recurso da citação sempre foi imprescindível para o desenvolvimento de um *lógos* capaz de se estabelecer explicitamente enquanto diálogo, não apenas com seu próprio tempo, mas com toda a tradição que o precede. Quer tenha sido movida por intenções agônicas, ou por uma reverência quase hierofântica com relação a determinados autores, toda a tradição epistemológica foi construída a partir do retorno às palavras de precursores eleitos para uma nova *mise-en-scène*.

Em vista dessa nova *mise-en-scène*, que se quer agônica e não, reverencial, deve-se perguntar, além de com qual finalidade os textos são revisitados, qual o sentido dos trechos citados em seu contexto. Para isso, é preciso voltar à obra de origem. Ou seja, conforme Silva (2015, p. 191), há de se considerar o contexto do qual a citação foi retirada, o trecho em que tal citação foi inserida, além dos deslocamentos operados pelo seu emprego.

As passagens referidas pertencem aos cantos 18 e 24 da *Iliada*, sendo citadas em ordem inversa. Delimitam todo o processo de luto vivido por Aquiles desde que é informado da morte de Pátroclo (*Il.* 18) até às ações que toma para vingar

⁶ Esses mesmos argumentos são retomados no livro X, 605d-e: “Ouve e presta atenção! Os melhores entre nós, ao ouvir Homero ou outro poeta trágico imitando um herói que, tomado pela dor do luto, dispara uma grande tirada entremeada por gemidos ou canta e bate no peito, disso sabes muito bem, sentimos prazer e, esquecendo-nos de nós próprios, vamos atrás deles compartilhando de seus sentimentos e ainda, com muito empenho, louvamos como bom poeta principalmente quem nos emocionar a tal ponto. [...] Do outro lado, sabes que, quando ocorre para um de nós um luto em família, gabamo-nos da atitude oposta, se conseguimos manter a calma e resistir (*ἄν δυνώμεθα ἡσυχίαν ἄγειν καὶ καρτερεῖν*), porque é essa a atitude própria de um homem, e a outra, a que há pouco louvávamos, é própria de uma mulher.”

⁷ À parte a adequação gramatical, como a declinação dos casos, por exemplo, o epíteto *atrugétoio* (*ἀτρυγέτοιο*) não aparece na passagem referida, mas está associado ao mar nos poemas. Sobre as citações de Homero na *República*, cf. Silva, 2017.

essa morte, culminando com o ultraje do cadáver de Heitor (*Il.* 24). No primeiro trecho (*Hom. Il.* 24, 10-12) destacam-se os versos em que Aquiles, insone, lembra o companheiro morto (Homero, *Il.* 24, 09-18, sublinhados os versos citados por Platão)⁸:

Mentalizando isso, vertia espesso choro,
 ora deitado de lado, ora de novo de costas,
 ora de bruços. Então se punha de pé
 e vagava, fora de si, ao longo da praia, e a aurora,
 ao surgir sobre o mar e as praias não ignorava.
 Não, ele jungia os velozes cavalos ao carro,
 prendia Heitor atrás e o arrastava
 três vezes em volta da tumba do Menecida morto;
 de volta, descansava na cabana e o largava,
 estendido de bruços no pó.

É um Aquiles transtornado, fora de si, que se desenha nesses versos, que ora chora copiosamente, ora, desassossegado, enquanto todos dormem, sai a andar a esmo até que o dia raie para dar vassão à ira contra Heitor, maltratando seu cadáver, somente após o qual, podia, enfim, descansar. São passados dias desde a morte de Pátroclo e o Pelida já o vingara, enfrentando e matando o filho de Príamo no campo de batalha, e realizara os ritos fúnebres. A dor, no entanto, perdura, indomável.

A segunda referência (Homero *Il.* 18, 23-24)⁹ remete ao momento em que Aquiles recebe a notícia da morte de Pátroclo, dada por Antíloco. Cito novamente a passagem estendida (*Il.* 18, 22-27):

Isso disse, e escura nuvem de angústia encobriu-o;
 com ambas as mãos apanhou o fuliginoso pó,
 verteu-o sobre a cabeça e aviltou a face graciosa;
 as cinzas escuras aderiram à túnica perfumada.
 Ele próprio, grande na grandeza, no pó esticado,
 jazia, e com suas mãos arrancava e aviltava o cabelo.

A reação do Pelida, esfregar em si a poeira do chão, equivale à de Príamo, também lembrada por Sócrates, que deixa de lado a dignidade real e rola por sobre a sujeira, num impulso de aniquilação, após testemunhar a morte de Heitor. O sofrimento do grego diante da morte violenta de seu companheiro dileto foi tão intenso que Antíloco temeu que ele “cortasse o próprio pescoço com ferro” (Homero, *Il.* 18.34). Homero capta bem o gesto do homem enlutado, incapaz de

⁸ Versos da *Iliada* citados em grego a partir da edição de A. T. Murray (1957) e, em tradução, de Christian Werner (Homero, 2018). Para comparação cito aqui apenas o trecho citado por Platão, na passagem referida anteriormente: ἄλλοτ' ἐπὶ πλευρὰς κατακείμενος, ἄλλοτε δ' αὐτε / ὕπτιος, ἄλλοτε δὲ πρηνής· τότε δ' ὀρθὸς ἀναστὰς / δινεύεσκ' ἄλυσον παρὰ θῖν' ἄλός· (Homero, *Il.* 24, 10-12).

⁹ Homero (*Il.* 18, 23-24): ὧς φάτο, τὸν δ' ἄχεος νεφέλη ἐκάλυψε μέλαινα· / ἀμφοτέρησι δὲ χερσὶν ἐλὼν κόνιν αἰθαλόεσσαν / χεῦατο κὰκ κεφαλῆς, χαρίεν δ' ἦσχυνε πρόσωπον·

controlar a dor que o engole. Aos olhos de Sócrates, que censura tais excessos, seria não só possível, como desejável, que ambos a reprimissem. Assim, nada mais lógico do que “pedir a Homero” que suprima essas passagens de seu poema, de modo a resguardar a imagem do herói, filho de uma deusa, a quem esse comportamento é indigno, num belo exemplo do valor da *enkrateia*, ou seja o auto-controle ou o domínio sobre si mesmo e sobre as paixões – vale notar que Platão não emprega o substantivo, mas usa o verbo *karteréo* (καρτερέω), ser forte, resistir.

Os mesmos versos são citados séculos adiante no romance *Quéreas e Calírooe*, de Cáriton de Afrodísias. Passo então ao seu exame, começando pela passagem do canto 24, restrita aos versos 10-11. Cito o trecho do romance (Cáriton, 2020, p. 127; Q&C VI.1, com citação de *Il.* 24, 10-11):

Assim, enquanto Estatira saudava o dia que lhe era prazeroso, o rei não agia igual, mas estava insone a noite inteira

ora deitado de lado, ora novamente

de costas, ora de bruços,

cismando consigo mesmo e dizendo:

– Está aí o julgamento, pois eu, precipitado, marquei uma data próxima. Afinal, o que faremos de manhã? Em breve Calírooe estará de partida para Mileto ou Siracusa. Olhos miseráveis, que têm uma única oportunidade futura para desfrutar da mais bela visão, e, então, um escravo meu será mais feliz do que eu! Examine o que você deve fazer, minh’ alma. Volte-se para si mesma - não há outro conselheiro. O próprio Eros aconselha quem ama. Portanto, em primeiro lugar julgue a si mesmo. Quem é você? O amante ou o juiz de Calírooe? Não se engane! Embora não reconheça, está apaixonado- e será refutado completamente sempre que não a tiver diante dos olhos! Então por que você quer castigar a si mesmo? O Sol, seu ancestral, reservou-lhe esse ser, o mais belo de quantos ele avista, e você recusa o presente do deus? Sim, de certo dou muita importância a Quéreas e Dionísio, meus escravos sem glória, para arbitrar sobre seu casamento e atuar como a velha alcoviteira, eu, o Grande Rei! Mas antecipei-me ao assumir o júri e isso é do conhecimento de todos. Mais que tudo envergonho-me por Estatira. Então, nem torne pública a paixão, nem conclua o julgamento. Basta-lhe apenas olhar para Calírooe. Suspenda o júri, isso é lícito até mesmo em um tribunal ordinário¹⁰.

Os versos se aplicam a Artaxerxes, o Rei Persa, personagem histórico, que no romance sucumbe à beleza de Calírooe, cujo destino deve julgar. Acredito que o enredo, que é cheio de reviravoltas, seja conhecido. Ainda assim situo brevemente a passagem. Calírooe é disputada por seus dois maridos: Quéreas, que a desposara em sua Siracusa natal, e Dionísio, que a comprara de piratas em Mileto. Denunciado o adultério, compete ao Rei dar a sentença, mas ele passa a viver um dilema quando também se apaixona pela moça. No trecho citado Artaxerxes passa em claro a noite que antecede o julgamento, antevendo a partida da mulher amada e refletindo sobre sua situação.

¹⁰ *Quéreas & Calírooe* está citado em grego a partir da edição de Reardon (2004) e, em português, a partir de minha tradução (Cáriton de Afrodísias, 2020): Στάτειρα μὲν οὖν ἡδεῖαν ἡμέραν ἐξεδέχετο, βασιλεὺς δὲ οὐχ ὁμοίαν, ἀλλ’ ἡγρόπνει δι’ ὅλης τῆς νυκτὸς ἄλλοτ’ ἐπὶ πλευράς κατακείμενος, ἄλλοτε δ’ αὐτὲ ὑπτίως, ἄλλοτε δὲ πρηνής, ἐννοούμενος καθ’ αὐτὸν καὶ λέγων ἅπαρστιν ἢ κρίσις.

O trecho da *Iliada*, inserido sem qualquer marca distintiva no texto do romance (a diagramação foi proposta pelo editor para ressaltar as citações), aproxima Artaxerxes e Aquiles pela dificuldade de conciliar o sono, não há posição que acomode corpo e sossegue a alma. Mas enquanto o herói homérico sofre a separação derradeira, imposta pela morte do amigo querido, o rei teme não mais poder contemplar a bela grega, depois de confiada ao marido de direito. Está acometido por um sofrimento de natureza erótica, portanto.

Deve-se notar que ao contrário de Aquiles, que se entrega à dor irrefletidamente e é todo emoção; Artaxerxes, que até então lutara para manter a *sophrosyne*, resistindo ou negando a paixão, busca entender o sentimento que o acomete, de modo que faz sentido excluir o verso em que o Pelida é retratado como “fora de si”. Ainda que Cáriton vá buscar em Aquiles o exemplo do homem imerso no *páthos*, pode-se pensar que nesse caso ele tenha ouvido também a Sócrates e tratado de moderar seu personagem, que, ademais, demonstra grande senso de decoro, não se permitindo externar seu sentimento.

Repath (2007:65)¹¹ observa que, embora não fosse de se esperar que Cáriton, tendo composto seu romance no século primeiro, estivesse familiarizado com Platão, uma vez que o *corpus* platônico só se torna mais difundido a partir do século seguinte, é possível ver a influência da filosofia na maneira pela qual ele retrata o processo psicológico de seus personagens quando imersos em conflitos emocionais. Dionísio é um claro exemplo disso. Apaixonado por Calíroe, tenta refrear os instintos, como se vê em Q&C, II.4: “Era visível a luta entre razão e paixão (*agōna logismou kai pathous*). Entretanto, um homem nobre, quando submerso pelo desejo, tentava resistir” (Cáriton, 2020: 49). E na sequência, o narrador arremata (Q&C, II.4): “Eros gostava de desafiar os que deliberam ajuizadamente e julgava uma ofensa o comedimento daquele homem. Por isso incendiava impetuosamente a alma que filosofava sobre o amor” (Cáriton, 2020: 49). Repath chama atenção especialmente para o uso do termo filosofar (*philosophōsan*), que sugere que Dionísio, já descrito como culto um pouco antes (*pepaideumenos*, Q&C. II.4), se apoia em preceitos filosóficos, embora não necessariamente primariamente platônicos, para orientar seu comportamento. O que vale para Dionísio, também se aplica a Artaxerxes, na medida em que ambos procuram manter a compostura, sem se entregar a uma paixão sem freios, embora, eventualmente, sejam vencidos por ela.

A segunda passagem homérica referida na *República* (Homero, *Il.* 18, 23-24), é citada duas vezes em *Quéreas e Calíroe* relacionada a seu jovem protagonista, e, em ambas as ocasiões, em contexto erótico¹². Ao ser informado por um estranho que Calíroe o traía, uma calúnia inventada pelos pretendentes preteridos da moça, a reação de Quéreas é equiparada pelo narrador àquela de Aquiles ao

¹¹ Repath (2007, p. 65): “[...] he does not demonstrate the intimate acquaintance with at least the portions of Plato that we find in the later novelists, since Platonism, and the reading of the Platonic corpus, did not come to be universally important until the second century, nor dominant until the third”.

¹² Analisei essas passagens anteriormente em Duarte (2019).

tomar conhecimento da morte de Pátroclo (Cáriton, 2020, p. 25; Q&C, I.4.6, com citação de *Il.* 18, 22-24):

Saiba, então, que sua mulher o está traindo e, para que creia nisso, estou pronto a mostrar o adúltero em flagrante.

*Ele assim falou. Negra nuvem de dor envolveu-o,
e, tomando com ambas as mãos da terra escura,
verteu-a pela cabeça, enfeando o rosto delicado.*

Γίνωσκε τοίνυν μοιχευομένην σου τὴν γυναῖκα, καὶ ἵνα τοῦτω πιστεύῃς, ἔτοιμος ἐπ' αὐτοφώρῳ τὸν μοιχὸν δεικνύειν.

Ὡς φάτο· τὸν δ' ἄχεος νεφέλη ἐκάλυψε μέλαινα,
ἀμφοτέρησι δὲ χερσὶν ἐλὼν κόνιν αἰθαλόεσσαν
χεύατο κακὰ κεφαλῆς, χάριεν δ' ἥσχυνε πρόσωπον.

Registre-se que, diferentemente de Platão, Cáriton guarda também o verso 22, ressaltando o paralelismo da situação, já que tanto Aquiles quanto Quéreas vêm de ouvir a fatídica notícia da boca de um emissário. Há duas maneiras de interpretar a referência aos versos homéricos nesse contexto. Pode-se pensar que Cáriton propõe que a dor da traição, e consequentemente, da perda da amada, é semelhante à do luto, no que hoje teria respaldo da psicanálise. Outra hipótese é que o emprego dos versos é irônico, apontando para uma reação exacerbada e despropositada do herói do romance, para qual se chamaria a atenção ao evocar o Pelida, que estaria em outro patamar.

A mesma passagem da *Ilíada* volta a ocorrer mais adiante no romance, res-trita agora aos mesmos versos 23-24. Quéreas, que estava na iminência de rever Calíroee após longa separação, recebe ordens para adiar o encontro até que fosse o momento oportuno. Diante da impossibilidade de reunir-se de imediato à mulher, ele vai para seu quarto e (Cáriton, 2020, p. 107; Q&C, V.2, com citação de *Il.* 18, 23-24):

Atirando-se ao chão e rasgando a roupa, com ambas as mãos tomando
da terra escura,
verteu-a pela cabeça, enfeando o rosto delicado.

ἀπῆλθεν εἰς τὸ δωματίον, ἐν ᾧ κατήγετο μετὰ Πολυχάρμου τοῦ φίλου, καὶ ῥίψας ἑαυτὸν
εἰς τὸ ἔδαφος, περιρρηξάμενος τὸν χιτῶνα ἀμφοτέραις χερσὶν περιελὼν
κόνιν αἰθαλόεσσαν
χεύατο κακὰ κεφαλῆς, χάριεν δ' ἥσχυνε πρόσωπον.

Mais uma vez evidencia-se o descontrole de Quéreas, que se mostra incapaz de reprimir as emoções, contrastando, assim, com Dionísio e Artaxerxes, rivais no amor de Calíroee, que, ao menos, tentam fazê-lo. Atente-se, contudo, que neste caso, o herói do romance busca a privacidade de seus aposentos para dar vazão à sua dor, diferentemente do que ocorre na passagem anteriormente citada, em que ele estava no ginásio, exercitando-se.

Como aponteí no início, Cáriton propõe Aquiles como um dos modelos para caracterizar seu protagonista em inúmeras passagens. Em comum com ele, Quéreas teria a impulsividade, manifesta nas explosões de raiva e de lágrimas,

que não raro resultam no colapso emocional que leva o herói à beira do suicídio. Isso fica evidente no ataque de ciúmes que culmina na agressão contra Calíroo, que está na origem das desventuras do casal e, por suposto, da trama do romance, assim como o enredo da *Iliada* se inicia com a ira de Aquiles contra Agamemnon¹³.

É importante notar que o emprego desses versos característicos de um Aquiles enlutado em contexto de sofrimento erótico parece corroborar o entendimento da relação entre Pátroclo e Aquiles como sendo de natureza amorosa. Não é novidade que, embora Homero não qualifique o vínculo entre Aquiles e Pátroclo, desde pelo menos o período clássico já está pressuposta uma dimensão homoerótica¹⁴. Para Morales e Mariscal (2003, p. 293), Cáriton se alinha com os que consideraram assim, fazendo de Aquiles um paradigma do herói romântico. De qualquer forma pode-se advogar que um contexto termina por contaminar o outro, produzindo uma leitura reversa, em que o romance subscreve uma determinada interpretação para o poema épico ao propor a relação entre Aquiles e Pátroclo como equivalente à de Quéreas e Calíroo ou mesmo do Grande Rei para com a moça.

Resta considerar se essas citações homéricas em Cáriton estariam impregnadas pela leitura que Platão oferece delas na *República*, implicando a censura de um comportamento excessivo. Há uma notável mudança de caráter de Quéreas ao final do romance, quando ele se junta ao exército egípcio para lutar contra os persas, canalizando para o combate as emoções, notadamente a cólera, *orge*¹⁵. Nesse momento ele se torna mais controlado, embora sua motivação para tal fosse buscar uma morte honrosa em vista da desilusão amorosa. Conforme observa Sano (2013, p. 108):

A excelência militar de Quéreas assinala uma mudança de atitude que representa o seu amadurecimento como homem adulto, algo necessário para ele recuperar Calíroo. No romance, porém, o valor marcial não é o que define a *areté* do herói, pois o que se espera é que o herói tenha aprendido uma lição para ambos os aspectos público e privado de sua vida, que parece dizer respeito ao controle das emoções.

¹³ Cf. De Temmermann (2014, p. 48): “As Achilles’ anger is the starting point of the *Iliad*, Chaereas’ anger will be the starting point of the many adventures making up the love story.” Embora De Temmermann empregue “anger” tanto para Aquiles quanto para Quéreas, o campo lexical da raiva é bastante amplo no grego antigo. A *Iliada* emprega *menis* para descrever a ira de Aquiles, palavra que, no poema, aplica-se apenas a ele e aos deuses. Para Aristarco, comentador alexandrino de Homero, indicaria um “rancor duradouro”. No romance de Cáriton, a cólera de Quéreas, sempre dada pelo termo *orge*, tem por princípio os ciúmes infundados (I.3; I.4) e, por consequência, as agressões contra Calíroo, que atraem a punição de Afrodite. No segundo livro da *Retórica*, que constitui o estudo mais sistemático das emoções entre os gregos, Aristóteles emprega *orge* para tratar da raiva, definida como o desejo de vingar-se ostensivamente de um desprezo manifesto e imerecido (Aristóteles, *Retórica* II.2).

¹⁴ Cf. Ésquilo (*Mirmídoes*), Platão (*Simpósio*, 179e-180b) e Ésquines (*Contra Timarco*, 142-150).

¹⁵ Calíroo observa que foi a raiva contra o Rei (ὀργή πρὸς βασιλέα) que alçou Quéreas ao comando da frota egípcia (Cáriton, VIII.3).

Ao que tudo indica essa correção de rota estaria associada à demanda para que se adequasse ao padrão de comportamento social condizente com alguém de seu *status*, o que requereria o domínio emocional. Isso condiz exatamente ao que Sócrates advoga na *República*. Creio então ser possível propor que Cáriton, tendo ou não acesso direto à obra de Platão, conhecia ao menos superficialmente sua crítica a esses versos homéricos, que cita de forma a evocar também esse contexto filosófico.

Referências Bibliográficas

- Aristóteles (2000). *Retórica das Paixões*. Tradução Isis Borges B. da Fonseca. São Paulo, Brasil: Martins Fontes.
- Cáriton de Afrodísias (2020). *Quéreas & Calíroo*. Tradução de A. S. Duarte. São Paulo, Brasil: Editora 34.
- De Temmerman, K. 2014. *Crafting characters. Heroes and heroines in the ancient Greek novel*. Oxford: Oxford University Press.
- Duarte, A. S. (2019). Que eu não morra sem luta e sem glória: as citações da *Iliada* em *Quéreas e Calíroo*. *Classica. Revista Brasileira de Estudo Clássicos*, 32 (1), 181-194. URL: <https://revista.classica.org.br/classica/article/view/839>
- Homer (1957). *Iliad*. Edited by A. T. Murray. Cambridge/Ma, United States of America: Harvard University Press.
- Homero (2018). *Iliada*. Tradução de Christian Werner. São Paulo, Brasil: Sesi/Ubu.
- Morales, M. S.; Mariscal, G. L. (2003). The relationship between Achilles and Patroclus according to Chariton of Aphrodisias. *The Classical Quarterly*, 53 (1), 292-295.
- Platão (2006). *A República*. Tradução de Anna Lia A. A. Prado. São Paulo, Brasil: Perspectiva.
- Repath, I. (2007). Emotional Conflict and Platonic Psychology in the Greek Novel. *Ancient Narrative: Philosophical Presences in the Ancient Novel*, 53-84.
- Reardon, B. P. (ed.) (2004). *De Callirhoe narrationes amatoriae Chariton Aphrodisiensis*. Monacchi: K. G. Saur.
- Sano, L. (2013). *Sendo homem: a guerra no romance grego*. (Doctoral Dissertation, Universidade de São Paulo). URL: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-14012014-125047/pt-br.php>
- Silva, R. G. T. (2017). Treslendo a citação (República): de Platão a Homero. *Nuntius Antiquus*, 13 (1), 205-226. URL: https://periodicos.ufmg.br/index.php/nuntius_antiquus/article/view/17124
- _____. (2015). Lendo a citação (Crítion, 43d1–44b5): “Vou-me embora pra fértil Phthía...”, *Nuntius Antiquus*, 11 (1), 205-226. URL: https://periodicos.ufmg.br/index.php/nuntius_antiquus/article/view/17172
- Tilg, S. (2010). *Chariton of Aphrodisias and the invention of the Greek love novel*. Oxford, England: Oxford University Press.

Resumo

Cáriton de Afrodísias é, dentre os autores do romance antigo, o que mais citações de Homero incorpora à sua obra. Grande parte delas tem por efeito realçar o componente patético da narrativa, contribuindo para a caracterização dos personagens. Dentre as citações de versos homéricos em *Quéreas e Calíroo*, há duas passagens (Q&C, I.4; V.2; VI.1) que foram anteriormente referidas em um conhecido passo da *República* (387 b – 388 c), de Platão. Nele Sócrates censura Homero por apresentar Aquiles imerso em sofrimentos, remetendo para alguns versos da *Iliada* (Il. 18, 23-24; Il. 24, 10-12) com o intuito de ilustrar seu ponto de vista. Vou me concentrar no exame desses versos e de sua retomada em Platão e em Cáriton para investigar como o herói da *Iliada* é recepcionado por esses autores e se é possível afirmar que aí se desenha uma relação de intertextualidade entre épica, diálogo filosófico e romance antigo.

Abstract

Among the authors of the ancient Greek novel, Chariton is the one that most frequently quotes Homer. Most of these quotations have the effect of highlighting the pathetic component of the narrative, contributing to the characterization of the novel's hero and heroine. In *Chaereas and Callirhoe*, two of these quotes (C&C, I.4; V.2; VI.1) were previously referred to in a well-known step in Plato's *Republic* (387 b – 388 c), in which Socrates reproaches Homer for portraying Achilles in suffering, quoting some verses from the *Iliad* (Il. 18, 23-24; Il. 24, 10-12) to illustrate his point of view. Through the examination of these passages, I intend to investigate Chariton's use of Homer and whether his reading can somehow reflect Plato's, establishing an intertextuality relationship between epic, philosophy and ancient romance.

Do ideal heróico ao ideal burguês: Jasão, o herói banalizado

Do ideal heróico ao ideal burguês: Jasão, o herói banalizado

Marília Pulquério Futre-Pinheiro

Universidade de Lisboa/FLUL/CLEPUL

Palavras-chave: Apolónio de Rodes, Jasão, As Argonáuticas, metáfora, Medeia, Argonautas, Eros, procura, viagem.

Keywords: Apollonius Rhodius, Jason, Argonautica, metaphor, Medea, Argonauts, Eros, quest, trip.

O poema *As Argonáuticas*, a única epopeia sobrevivente do período helenístico, é uma releitura da história de Jasão, filho de Éson (o rei de Iolco na Tessália), o comandante dos Argonautas na demanda do Velo de Ouro. Foram escritas por Apolónio de Rodes, nascido provavelmente por volta de 300 a.C. em Alexandria, numa conjuntura cultural pouco favorável à eclosão e reabilitação da chama épica. Há uma corrente de opinião que afirma que Apolónio compôs um primeiro rascunho do poema (*proékdosis*) na sua juventude em Alexandria, onde foi bibliotecário¹. No entanto, segundo algumas fontes, esta primeira versão provocou reacções muito desfavoráveis, em especial da parte de Calímaco², o que levou Apolónio a retirar-se para Rodes, onde redigiu o texto como o conhecemos hoje, versão esta que obteve o esperado sucesso na cidade que o havia rejeitado. A obra que hoje conhecemos é uma combinação fascinante de um mito muito antigo com uma nova corrente ou estética literária, a qual produziu uma narrativa emocionante e inesquecível, uma história atemporal.

Na versão mais conhecida do mito, Jasão foi criado pelo Centauro Quíron depois de Éson ter sido deposto pelo seu meio-irmão, Pélias. Quando, anos depois, Jasão voltou a Iolco para reclamar o reino que era seu por direito, Pélias, previamente alertado por um oráculo, reconheceu no desconhecido que se lhe apresentou calçando apenas uma sandália, aquele que iria ser o causador da sua morte. O jovem Jasão acabara de perder a outra sandália quando carregava aos ombros uma anciã que lhe pedira ajuda para atravessar o tumultuoso rio Anauro.

¹ Hutchinson (1988, p. 89) tem reservas quanto ao valor desta informação.

² A história da polémica entre Apolónio e Calímaco é também rejeitada por Hutchinson, 1988, pp. 86-87.

Não sabia ele que a anciã era, nem mais nem menos, a própria Hera disfarçada, que, ofendida com Pélias, por este ter desonrado o templo que lhe era dedicado, decidiu ajudar Jasão a recuperar o trono que era seu por direito.

As regras de hospitalidade não permitiam a Pélias confrontar directamente Jasão sem provocar a cólera dos deuses. Então, decidiu enviar o jovem numa missão impossível: recuperar o Velo de Ouro que estava na Cólquida, no extremo leste do Mar Negro. Depois de consultar o oráculo de Delfos, Jasão reuniu uma tripulação, os Argonautas, constituída por famosos heróis da tradição mitológica e por mortais, e construiu a sua famosa nau, a Argo. Atena supervisionou a sua construção, que incluía madeira mágica, a qual tinha a capacidade de prever o futuro, permitindo, assim, que a nau funcionasse como uma espécie de conselheira da tripulação durante a viagem. Depois de passar por uma série de aventuras, a expedição foi concluída com sucesso com a ajuda de Hera e Afrodite e, sobretudo, de Medeia, a filha do rei da Cólquida, Eetes. Ao longo do caminho, a narrativa incorpora vívidos relatos de aventuras num acelerado movimento narrativo.

A trama resulta da junção de dois motivos (ver Gual, 2016): o da expedição de aventureiros gregos, talvez contendo algum eco histórico, às terras nórdicas do ouro e do âmbar (Norte do Mar Negro e do Adriático) e o clássico motivo do conto de fadas: o jovem príncipe, candidato à sucessão e à coroa do velho rei, é enviado numa missão perigosa e impossível, tendo de superar uma série de obstáculos (*ethla*, que vão desde atravessar rochas movediças a domar touros, arar o campo, matar rivais) a fim de conquistar o símbolo sagrado (o velo de ouro) e obter a mão da princesa.

A narrativa começa com a invocação a Apolo. Neste prelúdio, o narrador recria o contexto tradicional da epopeia, ao pedir ao deus protecção para a nau e para os seus ocupantes e apresenta os antecedentes do mito.

5 Τοῖν γὰρ Πελῆϊς φάτιν ἔκλυεν, ὥς μιν ὀπίσσω
6 μοῖρα μένει στυγερή, τοῦδ' ἀνέρος, ὄντιν' ἴδοιτο
7 δημόθεν **οἰοπέδιλον**, ὑπ' ἐννεσίησι δαμῆναι.
8 δηρὸν δ' οὐ μετέπειτα τεῖην κατὰ βᾶξιν Ἰήσων
9 χειμερίοιο ῥέεθρα κιῶν διὰ ποσσὶν Ἀναύρου
10 ἄλλο μὲν ἐξεσάωσεν ὑπ' ἰλῦος, ἄλλο δ' ἔνερθεν
11 κάλλιπεν αὐθι πέδιλον ἐνισχόμενον προχοῇσιν. (1,5-11)

5 Eis a profecia que Pélias ouviu: no futuro esperá-lo-ia
6 um destino odioso, pois publicamente se submeteria à influência
7 de um homem que veria chegar **com uma só sandália**³.
8 Não muito tempo depois, de acordo com o teu oráculo,
9 Jasão, atravessando a pé a corrente do Anauro engrossada
10 pela borrasca, salvou da lama uma sandália, ficando a outra
11 para trás, presa ali mesmo nas profundezas da foz do rio.

(Sousa, 2021, p. 59)

³ Negrito nosso.

A ninguém fica despercebida a imagem do homem com uma só sandália (οιοπέδιλον). E a pergunta que nos assalta de imediato é a de saber se este é apenas um pormenor, inerente à versão mais divulgada do mito, ou se terá algum impacto como ferramenta simbólica no desenrolar do processo cognitivo da narrativa e/ou na renegociação de um significado pré-estabelecido. Poderá ser utilizado como potencial premissa para outras finalidades hermenêuticas? E se assim for, que significado terá querido Apolónio atribuir-lhe? A resposta a estas perguntas pode ser parcialmente desvendada nos seguintes versos do quarto livro:

1165 ἀλλὰ γάρ οὔποτε φῦλα δυηπαθέων ἀνθρώπων
1166 τερπωλῆς ἐπέβημεν ὄλῳ ποδί: σὺν δέ τις αἰεὶ
1167 πικρὴ παρμέβλωκεν ἐυφροσύνησιν ἀνίη. (4, 1165-1167)

1165 Mas nunca nós, raça de mortais submersos em sofrimentos,
1166 avançamos para o apazível com um andar inteiramente confiante;
1167 uma tristeza amarga acompanha sempre o nosso contentamento.
(Sousa, no prelo)

Nesta máxima de carácter gnómico reconhecemos a marca do autor que nos apresenta uma reflexão sobre a condição humana. A imagem do ser humano sofredor, a tentar trilhar o caminho da felicidade de modo inseguro, assenta perfeitamente na personagem central, Jasão, cuja subida em direcção à felicidade (a conquista do Velo de Ouro e o regresso a casa), se revelará difícil e espinhosa. Como demonstra Hutchinson (1988, pp. 97-98), a ideia do retorno seguro (*nostos*) não é apenas uma referência esporádica no poema⁴. É, ao invés, a ideia dominante, de grande força emocional, porque está intimamente associada ao protagonista, Jasão⁵. O quadro narrativo circular serve para proporcionar ao leitor uma visão da obra como um todo, concentrando a sua atenção no regresso a casa como sendo o fim e objetivo de toda a expedição. No entanto, este esquema circular apresenta-se-nos, não apenas como uma moldura que sustenta os fios da acção e que de certa forma confere unidade aos elementos estruturais mais vastos que a compõe (enredo, personagens, espaço e tempo)⁶, mas também se

⁴ No início do poema é-nos dito que Pélias, o tio de Jasão, maquinou para ele uma viagem funesta, repleta de perigos por terra e por mar, com o intuito de impedir que ele regressasse a casa (1, 15-17). A cena patética da despedida dos pais de Jasão, Éson e Alcímede, por ocasião da partida dos Argonautas (1, 260 -291), é um dos muitos exemplos do diálogo intertextual que *As Argonáuticas* estabelecem com os poemas homéricos. Este passo é nitidamente devedor do episódio pungente de Hécuba e Príamo, na *Iliada*, antes do combate de Heitor com Aquiles (*Il.* 23, 33-91). Encontramos, também, um episódio similar em *Quéreas e Calíroe* de Cáriton (3, 5, 4-5, 7).

⁵ Jasão chora ao afastar-se da sua pátria (1, 534-535), pois pressente que grandes infortúnios o esperam (1, 841) e volta-se para os deuses, na esperança de que estes o livrem dessas provações (1, 903); confidencia a Fineu que rejubilaria se pudesse estar de regresso a casa (2, 442), e, quando surge a oportunidade de interrogar o velho profeta sobre o móbil da viagem (a conquista do Velo de Ouro), só tem um pensamento: voltar ao seu país (2, 414-415).

⁶ A acção d'*As Argonáuticas* é episódica. Sobre a falta de unidade do poema e a desarticulação das linhas de acção como um determinante processo composicional que vai de encontro aos desígnios de Apolónio, ver Hutchinson, 1988, pp. 95-97.

projeta metaforicamente em imagens que iluminam as relações (de semelhança, proximidade, distância, oposição) que vão sendo negociadas ao longo de toda a narrativa pelos “agentes” da acção. Pensando em termos abstractos, podemos imaginar vários círculos concêntricos, no interior dos quais as personagens da periferia, dispostas em formações circulares, interagem com uma personagem central (Jasão), por meio de relações de oposição ou alianças⁷. Mas como é possível que a imagem do homem “que trilha o caminho da felicidade” com passo inseguro seja consistente com a noção de uma personagem central sobre quem convergem e da qual irradiam os restantes planos de acção? Como tem sido sobejamente referido, o perfil do comandante dos Argonautas não foi moldado de acordo com os padrões do herói tradicional, decalcado do modelo homérico. Tal facto tem servido de pretexto para argumentar que Apolónio talvez pretendesse acentuar a importância, na primeira parte da sua obra, daquilo a que podemos chamar um herói colectivo⁸. De facto, Jasão não demonstra ter as *aretai* da maior parte dos seus companheiros⁹: não possui o talento poético e musical de Orfeu, a força e a coragem de Hércules, o dom profético de Ídmon, a visão apurada de Linceu, a rapidez de Eufemo, o dom de interpretar o voo das aves de Mopso, a perícia de Polideuces e Castor na condução de cavalos de corrida. Não é também um marinheiro excelente como Tífis, o piloto da Argo, nem lhe foi dada a capacidade de se metamorfosear como Periclímene, nem a de voar como Zetes e Calais, os filhos gémeos de Bóreas. Para além disso, frequentemente apresenta-se-nos sem fala e sem reacção (*amechanos*), ou oprimido por pensamentos contraditórios, sob o efeito de uma melancolia que o opõe aos seus exuberantes companheiros (Beye, 1982, p. 81). À partida, parece, pois, intrigante o facto de ter sido nomeado comandante desta empresa. Para chegar à Cólquida, na orla oriental do Mar Negro, os Argonautas terão de ir para além do mundo conhecido, até lugares nunca então visitados pelos Gregos. A prova final a que irá ser sujeito será, obviamente, a conquista do Velo de Ouro, em terras que estão na orla do mundo, e sobre as quais apenas se escreveram contos aterradores, povoados de criaturas monstruosas. O herói terá, pois, que pôr à prova e testar, até ao limite, as suas capacidades¹⁰, nesse universo que está para além das fronteiras do mundo conhecido, a fim de provar o seu valor através de um feito memorável. É, por isso, fascinante analisar o modo como Apolónio vai marcando as etapas deste tergiversante percurso ascensional com vista à formação de um *Bildungs-hero*.

A primeira escala da viagem é Lemnos, uma ilha selvagem no Mar Egeu. O episódio que ali se desenrola é fascinante, não só pelo seu enquadramento mítico,

⁷ Sobre a organização estrutural dos episódios d’*As Argonáuticas* e sobre a técnica da “composição em anel” (*ring composition*), ver Clauss, 1993, cap. 3.

⁸ Ver, *inter alios*, Carspecken, 1952, pp. 110-125.

⁹ O catálogo dos heróis segue o modelo fornecido pela tradição catolólica da épica, que é ordenada geográfica e simetricamente: começa pelo Norte da Grécia, passa pelo Este e Oeste e regressa em círculo ao ponto de partida. Sobre esta matéria ver Levin, 1971, pp. 24-36.

¹⁰ Sousa (2022) analisa o novo significado que alguns conceitos como *alke*, *sthenos*, *kratos* e *menos*, que estão intimamente ligados ao *ethos* do herói homérico, adquirem n’*As Argonáuticas*, à luz das novas tendências literárias, políticas e sociais da época.

literário e narrativo, mas também por ilustrar o carácter psico-antropológico e bio-ritual de alguns mitos gregos, intimamente ligados, de acordo com Anton Bierl (2013, p. 1), à perturbadora experiência da adolescência, do primeiro amor e do despontar da sexualidade, e ainda aos ritos de passagem para a idade adulta e para o casamento. Há muito que se reconhece que o mito está ligado à estrutura básica da maioria dos textos narrativos antigos como uma história de iniciação ou rito de passagem (Bierl, 2007). Assim, a estadia em Lemnos representa a primeira prova iniciática de um jovem que tenta provar a sua virilidade na primeira aventura longe de casa. Trata-se, obviamente, de um ritual iniciático de passagem da “idade da inocência” para a idade adulta, a que o autor emprestou um toque singular de erotismo, sensualidade, humor e ironia.

A ilha era povoada inteiramente por mulheres que, de acordo com o mito, haviam sido amaldiçoadas por Afrodite com mau odor. Em consequência disso, os maridos, tomados de aversão pelas suas legítimas esposas, trocaram-nas pelas cativas que tinham trazido da Trácia. Tal facto provocou uma feroz retaliação por parte das esposas, que se vingaram, assassinando, não só os seus maridos e as escravas, mas também toda a população masculina da ilha. Por isso, elas viram, na chegada de Jasão e dos seus companheiros, uma oportunidade para assegurarem descendência. Jasão aceita de bom grado a hospitalidade de Hipsípila, a rainha das habitantes de Lemnos. Após o desembarque, a caminhada de Jasão ao encontro de Hipsípila é descrita recorrendo a um símile de grande poder expressivo:

774 Βῆ δ' ἵμεναι προτὶ ἄστυ, φαεινῷ ἀστέρι ἴσος,
775 ὃν ῥά τε νηγατέησιν ἐεργόμεναι καλύβησιν
776 νόμφαι θηήσαντο δόμων ὑπερ' ἀντέλλοντα,
777 καὶ σφισι κυανέοιο δι' ἥερος ὄμματα θέλγει
778 καλὸν ἐρευνθόμενος, γάνυται δέ τε ἠιθέοιο
779 παρθένος ἱμείρουσα μετ' ἄλλοδαποῖσιν ἐόντος
780 ἀνδράσιν, ᾧ καὶ μιν μνηστὴν κομέουσι τοκῆες:
781 τῷ ἱκελὸς πρὸ πόλης ἀνὰ στίβον ἦεν ἥρως. (1, 774-781)

774 Dirigiu-se então à cidade, idêntico à estrela brilhante
775 que as jovens recém-casadas, recolhidas nos novos aposentos,
776 contemplam quando ela desponta sobre as suas casas;
777 enfeitiça-lhes os olhos o belo rubor que se evola
778 no ar de fim de tarde; fica radiante a donzela, enamorada
779 de um rapaz que vive entre homens de outras terras
780 e para quem os pais guardam a filha como noiva; semelhante
781 à estrela, o herói avançava pelo caminho da emissária.

(Sousa, 2021, p. 94)

Jasão é comparado com a brilhante estrela da noite que encanta os olhos das jovens que esperam ansiosamente pelos seus amados ausentes. Dirige-se a uma cidade habitada por mulheres que há muito não mantêm qualquer contacto com o sexo oposto e para um lugar onde predomina o elemento erótico e doméstico (Hunter, 1993, p. 49). Ao preparar-se para conhecer Hipsípila, Jasão “armou-se” com enfeites glamorosos que intensificam o seu *sex appeal*: manto e lança, numa imitação erótica e paródica da armadura de um guerreiro homérico.

E, adoptando uma postura que subverte o código heróico, mantém os olhos fixos no chão, como uma tímida jovem enquanto se dirige ao palácio da rainha (1, 784). A semelhança contrastante entre a descrição de Jasão que caminha irradiando luz como uma estrela brilhante (1,774) e o passo homérico em que Aquiles corre pela planície em direcção às muralhas da cidade de Tróia (Ilíada 22, 26) enfatiza, parodicamente, a diferença entre o herói épico e o herói “banalizado”. A imagem da estrela é um artifício sugestivo que reflecte a beleza resplandecente do jovem amante, a cujos encantos a rainha de Lemnos se irá render.

A descrição do manto de Jasão traz-nos à lembrança a écfrase do escudo de Aquiles no canto XVIII da Ilíada. Mas, apesar do significado alegórico subjacente a ambas as descrições, as diferenças tornam-se óbvias. De um lado, temos o escudo, símbolo de virilidade associado à tradição masculina do poema homérico; no outro, é-nos apresentada a descrição de um manto, cujas imagens bordadas, recamadas a ouro e prata, reiteram a ideia dominante do episódio de Lemnos: a ânsia, tanto das mulheres quanto dos companheiros de Jasão, de contacto amoroso. Revestido do manto, e subvertendo o aparato bélico próprio de um guerreiro, Jasão avança em todo o seu esplendor como a estrela que alegra as donzelas, encerradas nos seus aposentos e que aguardam ansiosamente o regresso dos seus amados.

Outra particularidade marcante é a expressão transgressora do desejo feminino numa sociedade androcêntrica. De facto, as mulheres de Lemnos assumiram o comando da relação amorosa, correndo em direcção à praia “como vorazes Bacantes” (1, 635-636) ao encontro dos Argonautas. Depois de terem decidido em assembleia pública torná-los seus amantes, quando eles atravessam os portões da cidade o entusiasmo delas cresce¹¹. As primeiras palavras de Hipsípile para Jasão, quando eles se encontram pela primeira vez, são para perguntar por que razão eles demoraram tanto tempo do lado de fora dos portões, encorajando o hesitante Jasão com “palavras melífluas” (1, 792), numa clara inversão dos tradicionais papéis sexuais que estão enraizados na superioridade masculina e na sua posição dominante na relação amorosa¹². Jasão e os seus companheiros convertem-se em objectos de desejo e o próprio Jasão é confirmado como um herói “romântico”, uma ténue expressão da sua verdadeira *arete*¹³.

A expedição em demanda do Velo de Ouro sofre, portanto, um impasse logo na primeira paragem. Hipsípile, uma reminiscência helenística de Calipso, constitui um obstáculo à continuação da viagem dos Argonautas e ao cumprimento

¹¹ Deparamos com uma situação algo idêntica num passo d’ *As Etiópicas* de Heliodoro (3, 3, 4-4), onde nos é relatado que, durante o festival em honra de Neoptólemo, a beleza de Teágenes monopolizou tão completamente a atenção das mulheres que estavam a assistir ao cortejo, que elas não se contiveram e fizeram chover sobre ele uma avalanche de flores e frutos.

¹² Sobre questões relacionadas com a identidade masculina e ambiguidades de género, ver Futre Pinheiro, Skinner & Zeitlin, 2012, esp. pp. 87-157.

¹³ ‘the glimmering of his true *aretê*’, Beye, 1982, p. 93. É notório o laivo de ironia deste passo, acentuado pelo facto de a própria lança que Jasão empunha lhe ter sido oferecida por Atalanta, a única mulher que pertencia à tripulação da Argo.

da sua missão. Por vontade de Jasão, ficariam na ilha por tempo indeterminado, divertindo-se no meio de danças, festins e sacrifícios em honra dos deuses. Mas Hércules, que de sua livre vontade tinha ficado no navio, protestou contra o adiamento da viagem, chamando à ordem os seus imaturos companheiros e recordando-lhes a responsabilidade de que estavam acometidos. É notória a falta de maturidade do grupo liderado por Jasão, cuja juventude excessiva, inexperiência e inquietação em relação ao futuro põem permanentemente em causa o sucesso da expedição. Tal como acontece noutros passos (por exemplo, no episódio em que Idas o repreende pela falta de confiança que revela (1, 460-471), também aqui o leitor tem a sensação de que Jasão poderá a qualquer momento desistir da missão para que foi designado. Em contraste, é Hércules, que anteriormente tinha sido apresentado como a alternativa natural a Jasão (1, 341-348) que sobressai como o verdadeiro centro nevrálgico da acção e factor de coesão da equipa, ao dirigir aos outros Argonautas uma repreensão quase paternal e ao incitá-los com palavras de encorajamento (1,865-874). Ninguém ousou opor-se-lhe ou contradizê-lo e os planos para a partida foram imediatamente postos em marcha.

O quadro da despedida de Jasão e dos seus companheiros é, uma vez mais, visualizado com o recurso a um quadro descritivo de grande impacto emocional, no qual as mulheres de Lemnos são comparadas a abelhas que enxameiam os prados, esvoaçando de flor em flor para nelas colherem o doce néctar:

879 ὥς δ' ὅτε λείρια καλὰ περιβρομέουσι μέλισσαι
880 πέτρης ἐκχόμεναι συμβληίδος, ἀμφὶ δὲ λειμῶν
881 ἐρσήεις γάνυται, ταὶ δὲ γλυκὺν ἄλλοτε ἄλλον
882 καρπὸν ἀμέργουσιν πεποτημένοι: ὥς ἄρα ταίγε
883 ἐνδुकὲς ἀνέρας ἀμφὶ κινυρόμεναι προχέοντο,
884 χερσὶ τε καὶ μύθοισιν ἐδεικανόωντο ἕκαστον,
885 εὐχόμεναι μακάρεσσιν ἀπήμονα νόστον ὀπάσσαι. (1, 879-885)

879 E, tal como as abelhas zumbem em redor dos belos lírios,
880 saindo das colmeias cavadas nas rochas – em volta está uma pradaria
881 radiante, coberta de orvalho, e elas esvoaçam de flor em flor
882 para colher o doce fruto –; assim também as mulheres,
883 lamuriando, espalharam-se, solícitas, em volta dos homens
884 e despediram-se de cada um com mãos e palavras, pedindo
885 aos deuses bem-aventurados que lhes concedessem um regresso
886 seguro. (Sousa, 2021, p. 99)

O primeiro círculo está fechado e o primeiro obstáculo foi superado. O heróico empreendimento esteve quase comprometido logo de início, mas Jasão deu o primeiro passo, ainda que instável e inseguro, rumo ao seu desfecho e à consolidação gradual da sua autoridade.

O quase fracasso em Lemnos levanta uma questão crucial: a de saber quem é o verdadeiro chefe da expedição. Hércules ou Jasão? Os Argonautas tinham a firme convicção de que Hércules era o mais indicado para chefiar a missão. No entanto, os seus traços de carácter não se enquadram no perfil de herói/protagonista que Apolónio pretende construir. Essa sua desconformidade é realçada em dois episódios, nos quais as atitudes do antigo herói homérico se revelam

inadequadas e quase grotescas no contexto da era alexandrina. O primeiro situa-se no final do primeiro livro quando, antes de chegarem às costas da Mísia, se levanta um temporal que dificulta a navegação e os remadores, exaustos, aproveitam para dar um pouco de descanso aos braços. Héracles, no entanto, não desiste e continua a remar furiosamente no mar encapelado com tal obstinação que parte ao meio um dos remos. Uma vez chegados a terra, separa-se do grupo dos companheiros em busca de um tronco de madeira para com ele construir um novo remo. O violento esforço físico que exerce no acto de arrancar do chão um pinheiro, é traduzido através de um expressivo símile:

1196 τὴν δ' ὄγε χαλκοβαρεῖ ροπάλῳ δαπέδοιο τινάξας
 1197 νειόθεν ἀμφοτέρῃσι περὶ στῦπος ἔλλαβε χερσίν,
 1198 ἡγορήε πίσυρος· ἐν δὲ πλατὺν ὦμον ἔρεισεν
 1199 εὖ διαβάς· πεδόθεν δὲ βαθύρριζόν περ ἐοῦσαν
 1200 προσφὺς ἐξήειρε σὺν αὐτοῖς ἔχμασι γαίης.
 1201 ὥς δ' ὅταν ἀπροφάτως ἰστόν νεός, εὖτε μάλιστα
 1202 χειμερίῃ ὀλοοῖο δύσις πέλει Ὀρίωνος,
 1203 ὑψόθεν ἐμπλήξασα θοῇ ἀνέμοιο κατὰιξ
 1204 αὐτοῖσι σφήνεσσιν ὑπέκ προτόνων ἐρύσσηται·
 1205 ὥς ὄγε τὴν ἤειρεν. (1, 1196-1204)

1196 Com a pesada maça de bronze sacudiu o pinheiro
 1197 das profundezas do solo e rodeou o tronco com os braços,
 1198 confiante na sua pujança viril; apoiou nele o largo ombro
 1199 de pés bem fíncados e, embora ele tivesse raízes profundas,
 1200 agarrando-o por baixo, ergueu-o, arrancando a própria terra.
 1201 Tal como o mastro da nau, sobretudo na altura do declínio
 1202 invernos do deletério Oríon, é inesperadamente derrubado
 1203 por uma veloz rajada de vento, vinda das alturas, e é arrancado
 1204 dos cabos, levando consigo as próprias cavilhas;
 1205 assim o herói ergueu o pinheiro. E, de novo pegando
 1206 no arco, nas setas, na pele e na maça, apressou-se a partir.
 (Sousa, 2021, pp. 113-4)

A ênfase na brutalidade e impulsividade do herói mitológico aumenta à medida que nos aproximamos do fim do livro I. Depois de o jovem Hilas, o seu ‘protegido’, ter sido capturado e arrastado para o rio por uma ninfa das águas que se apaixonou loucamente por ele, o herói, em total desespero, precipita-se numa corrida desenfreada, que o narrador compara a um touro afugentado que corre sem nexo e sem destino. A explosão das suas emoções descontroladas é traduzida por um novo símile:

1261[...] τῷ δ' αἰόντι κατὰ κροτάφων ἄλις ἰδρῶς
 1262 κήκιν, ἐν δὲ κελαινὸν ὑπὸ σπλάγχνοις ζέεν αἷμα.
 1263 χωόμενος δ' ἐλάτην χαμάδις βάλεν, ἐς δὲ κέλευθον
 1264 τὴν θέεν, ἣ πόδες αὐτὸν ὑπέκφερον αἰσسونτα.
 1265 ὥς δ' ὅτε τίς τε μύωπι τετυμμένος ἔσσυτο ταῦρος
 1266 πίσεά τε προλιπὼν καὶ ἐλεσπίδας, οὐδὲ νομήων
 1267 οὐδ' ἀγέλης ὄθεται, πρήσσει δ' ὁδόν, ἄλλοτ' ἄπαυστος,
 1268 ἄλλοτε δ' ἰστάμενος, καὶ ἀνὰ πλατὺν αὐχέν' ἀείρων

1269 ἦσιν μύκημα, κακῶ βεβολημένος οἶστρο:
 1270 ὥς ὅγε μαιμῶων ὅτ' ἐ μὲν θοὰ γούνατ' ἔπαλλεν
 1271 συνεχέως, ὅτ' δ' αὖτε μεταλλήγων καμάτοιο
 1272 τῆλε διαπρύσιον μεγάλῃ βοάσκειν ἀντῆ. (1, 1261-1272)

1261 Assim falou. E das tēmporas de Héracles escorria suor
 1262 e o negro sangue fervilhava-lhe nas entranhas, enquanto o ouvia.
 1263 Encolerizado, atirou para o chão o remo de pinheiro e pôs-se
 1264 a correr por onde os pés, por si mesmos, o levavam, irrequieto.
 1265 Tal como um touro picado por um moscardo se lança,
 1266 deixando prados e pântanos, e nem com os pastores
 1267 nem com o gado se importa, ora fazendo o caminho
 1268 sem parar ora detendo-se e erguendo o largo pescoço,
 1269 e solta um mugido quando é atingido pelo funesto aguilhão;
 1270 assim o herói, impaciente, ora ininterruptamente
 1271 movia os ágeis joelhos ora, interrompendo a tribulação,
 1272 lançava para longe enormes brados lancinantes.

(Sousa, 2021, p. 116)

Mais tarde, no livro IV, Egle, uma das Hespérides, refere-se ao intruso que matou a serpente que guardava as maçãs de ouro e depois as roubou como, “um bruto selvagem, de aspecto medonho; um homem cruel, de rosto irado e olhos que lançavam chispas” (IV, 1436-1449).

Estamos em crer que há uma intenção declarada, programática, por parte de Apolónio, de opor Héracles a Jasão. O protagonista das Argonáuticas é modelado de acordo com a estética literária vigente, a qual implica uma ruptura com os ideais heróicos tradicionais. O autor apresenta-nos, como figura dominante, um anti-herói, que comanda uma expedição gloriosa, que não é mais do que uma viagem fantástica de amor e aventuras. Jasão é um sedutor de fálidas mansas, mais apto para negociar e chegar a consensos do que para se envolver em disputas pelo poder. A aristéia de Jasão manifesta-se através da inteligência, tacto e diplomacia, ao invés de façanhas guerreiras, dando, assim, um passo significativo no delineamento do futuro herói romanesco e cortês. Compreende-se, por isso, o motivo pelo qual Héracles sai de cena no fim do livro I, deixado inadvertidamente para trás pelos companheiros de expedição. Se se mantivesse “em cena” seria, inevitavelmente, a sombra de Jasão. Os Argonautas são, pois, misteriosamente “abandonados” num momento decisivo da sua viagem.

Fecha-se, assim, um segundo círculo e Jasão é definitivamente “empossado” como comandante supremo da expedição, sendo, doravante, o responsável pelo sucesso ou insucesso da missão que lhe foi confiada. Porém, tendo em conta que a intenção que o move desde o início é regressar vivo à sua pátria, poderá perguntar-se se este jovem inexperiente será capaz de guiar os Argonautas através das turbulentas aventuras e dos inúmeros perigos e provações que os esperitam. O fracasso, sempre eminente, começa agora a parecer cada vez mais provável. A fibra de Jasão vai ser posta à prova até ao limite, sem saber, ainda, que no futuro irá ter como poderosa aliada Medeia, a filha de Eetes, rei da Cólquida.

Algum tempo depois de terem deixado a ilha de Lemnos, os Argonautas deparam com mais um obstáculo fatal. O caminho para a Cólquida está bloqueado

por uma muralha de falésias escarpadas. A única passagem é um canal estreito entre rochas gigantescas, as monstruosas Simplégades (i.e., o estreito do Bósforo), que reduzem a pedaços qualquer navio que tente atravessá-las. O encontro com Fineu, antigo rei da Trácia, na Bitínia, revela-se crucial para a prossecução da missão dos Argonautas e para a antevisão dos perigos que iriam defrontar na viagem de regresso. Fineu tinha sido punido pelos deuses com a cegueira, mas tinha dons proféticos. Anunciou, por isso, que poderia dar instruções e partilhar informações vitais para o sucesso da viagem à Cólquida, em troca de ajuda contra as Harpias, que o atormentavam e lhe roubavam os alimentos¹⁴. Tendo-lhe sido assegurada essa ajuda, o vidente apresentou-lhes um itinerário pormenorizado até à Cólquida e deu-lhes informações úteis sobre como chegar ao Mar Negro sem naufragar nas Simplégades (2, 317-345), fornecendo, também, um relato copioso dos povos e lugares que iriam encontrar pelo caminho (2, 345-401). No entanto, o itinerário de Fineu contém mais do que meros conselhos de navegação; em certa medida, a sua antevisão da viagem marca a passagem do mundo real para o fantástico no itinerário da Argo, a antevisão de um mundo em relação ao qual as Rochas Movediças funcionam como uma porta de entrada (Clare 2002, p. 76). O episódio desta travessia épica está enxameado de símiles que ilustram os perigos da passagem e exacerbam a dificuldade da façanha. O encadeamento das imagens tem início com a descida veloz de Atena até junto dos Argonautas. O voo da deusa é comparado com a rapidez do pensamento do navegante quando, distante da sua pátria, sonha com o regresso a casa¹⁵.

A Argo e a sua tripulação têm de enfrentar uma grande onda “borbulhante”, que é comparada a uma nuvem (2, 565), e ainda uma outra, enorme e recurva como um pico escarpado (2, 580). Perante uma tal violência, os remos dos Argonautas contorcem-se com a força das correntes e são comparados a arcos recurvos (2, 591) enquanto a nau rodopia no meio das vagas em fúria como um cilindro (2, 594-595). É neste preciso momento de pânico que a intervenção de Atena é crucial; a perícia humana não teria sido suficiente para afrontar a turbulência e a impetuosidade atordoante do mar: a um simples gesto da deusa, a nau atravessa, finalmente, as movediças Simplégades e quase voa, como uma flecha alada (2, 600). A frase que encerra a descrição da travessia não podia ser mais expressiva:

604 πέτραι δ' εἰς ἓνα χῶρον ἐπισχεδὼν ἀλλήλησιν
605 νολεμὲς ἐρρίζωθεν, ὃ δὴ καὶ μόρσιμον ἦεν
606 ἐκ μακάρων, εἴτ' ἂν τις ἰδὼν διὰ νηὶ περήσῃ. (2, 603-610)

603 Nesse instante
604 as rochas, no mesmo lugar uma e outra, ganharam raízes
605 com firmeza. Era o que os deuses bem-aventurados haviam destinado

¹⁴ As Harpias, Aelo ou Nicótoe, Ocípete e Celeno, filhas de Taumas (Taumante) e Electra, irmãs de Íris, eram génios maléficos, de aspecto imundo e aterrador, com asas e cabeças de mulher e corpos de abutre, de garras afiadas. Tinham um cheiro nauseabundo, pilhavam e conspurcavam a comida das suas vítimas e arrebatavam as almas dos mortos.

¹⁵ A imagem evoca o regresso dos Argonautas à pátria tema este que, como já atrás sublinhei, funciona como um *leit-motif* ao longo de todo o poema.

606 logo que, vendo-as, um mortal fizesse a travessia por entre elas.
 607 Mal tinham acabado de recuperar do medo arrepiante,
 608 fitaram o céu e o pélago ao mesmo tempo, enquanto o mar
 609 se desdobrava à sua frente. Diziam os heróis que do Hades
 610 se tinham salvado. Tífis começou a falar antes de todos:

(Sousa, 2021, p. 149)

Depois de mais esta prova superada, Jasão, que saiu ileso desta provação, caiu num intrigante estado depressivo. Contrastando com o discurso confiante de Tífis (2, 615-618), Jasão admite que nunca deveria ter aceitado o desafio de Pélias e, com uma leve admoestação ao companheiro, confessa que o invade um grande temor, resultante da preocupação pelo bem-estar, não de si próprio, mas da sua tripulação, e da incerteza de ser capaz de os reconduzir com segurança a casa (2, 622-637). Embora as profecias de Fineu possam ter inspirado alguma confiança, e possam ter sido interpretadas como uma promessa de um feliz desfecho (2, 617sq.), não são necessariamente uma garantia de que as provações possam ter acabado assemelhando-se o regresso a casa a algo misterioso e problemático.

Todos os companheiros reagem com entusiasmo e com exclamações de encorajamento a esta confissão (sincera ou não). Este estado de espírito simpatético e moralizador transmite-se a Jasão que, motivado pela confiança que sente nele depositada, se dirige novamente aos seus companheiros com a firme promessa de que não voltaria a deixar que o medo se apoderasse dele (2,641-644).

Apesar de o verso 638 nos poder eventualmente fornecer uma pista para uma possível explicação desta aparente mudança de parecer, sugerindo que o objectivo de Jasão era fazer um teste à tripulação¹⁶, ainda assim ele continua a revelar uma postura “não heróica”, inteiramente de acordo com o que conhecemos até agora do seu carácter.

No episódio da ilha de Ares, uma sequência de três símiles ilustra o confronto “hitchcockiano” entre os Argonautas e as assustadoras aves (2,1030-1089). A estratégia de defesa que os jovens aventureiros encontram para se protegerem dos “dardejos” das aves, unindo os seus escudos sobre as cabeças, é comparada ao telhado de uma casa que protege os seus habitantes dos fenómenos exteriores (2, 1073-1076), enquanto o ruído que se desprende do navio devido ao entrechocar dos escudos e ao embate das penas no metal é comparado ao clamor que resulta do confronto entre as falanges de tropas adversas (2, 1077-1079); os Argonautas, sob os seus escudos, sentem-se protegidos da torrente de penas que as aves lançam, tal como as pessoas dentro das suas casas se sentem protegidas dos dilúvios de granizo enviados por Zeus (2,1083-1089).

Fecha-se, assim, um terceiro círculo. O sentimento de mútua confiança e a sensação de protecção que se instala entre os Argonautas, após terem superado esta prova decisiva, reflecte-se, também obviamente, na relação entre Jasão e sua equipa. Portanto, é dado mais um passo no reconhecimento do instável e hesitante Jasão como chefe do grupo.

¹⁶ Ver Levin, 1971, p. 174; e Clare, 2002, p. 81 e n. 87.

O círculo de Medeia preenche o terceiro livro e tem a filha de Eetes como principal personagem. Tendo como único cenário a Cólquida, a invocação a Érato, a Musa do amor, bem como a clara afirmação do seu poder (3,1-5), faz prever que, neste estádio do poema, a acção se irá desenrolar sob o signo da mais terrível e devastadora emoção, o amor, centrada na paixão de Medeia por Jasão e no papel que a jovem irá desempenhar no êxito daquele. Os acontecimentos estão organizados em quadros independentes, que fazem lembrar os quadros de revista da nossa popular “Revista à Portuguesa”, e as transições de cena para cena, bem como as inúmeras entradas e saídas, lembram a estrutura temática da Nova Comédia. A partir de agora, os destinos de Jasão e Medeia irão estar inextricavelmente ligados, entrelaçados numa rede de relações tão forte que é difícil, se não mesmo impossível, separá-los.

No início do livro, assistimos a uma cena doméstica, divertida e banal, na qual Hera e Atena convencem Afrodite a persuadir o seu filho, Eros, a ferir Medeia com as setas do amor¹⁷. O pedido é prontamente aceite pelo pequeno e ganancioso deus, mas só a troco (típica astúcia infantil) de uma contrapartida: uma bola, com que Zeus brincara na infância.

Este episódio, que representa alegoricamente a tensão entre o rebelde e caprichoso deus (Eros/Desejo erótico) e a sua versão mais mitigada e intelectualizada (Afrodite) é crucial para o desfecho da intriga. O momento em que o deus tumultuoso desfere a flecha sobre o coração de Medeia é cristalizado através de um símile que representa a agonia emocional provocada pelo amor, e no qual Eros é comparado com os moscardos que atormentam as bezerras nos prados:

275 Τόφρα δ' Ἔρως πολιοῖο δι' ἡέρος ἴξεν ἄφαντος,
 276 τετρηχώς, οἷόν τε νέαις ἐπὶ φορβάσιν οἶστρος
 277 τέλλεται, ὃν τε μύωπα βοῶν κλείουσι νομῆες.
 278 ὅκα δ' ὑπὸ φληὴν προδόμῳ ἐνὶ τόξῳ τανύσσας
 279 ἰοδόκης ἀβλήῃτα πολύστονον ἐξέλετ' ἰόν.
 280 ἐκ δ' ὄγε καρπαλίμοισι λαθὼν ποσὶν οὐδὸν ἄμειπεν
 281 ὀξέα δεινδύλλον: αὐτῷ ὑπὸ βαιὸς ἔλυσθεις
 282 Αἰσονίδῃ γλυφίδας μέσση ἐνικάθητο νευρῇ,
 283 ἰθὺς δ' ἀμφοτέρῃσι διασχόμενος παλάμῃσιν
 284 ἦκ' ἐπὶ Μηδεΐῃ: τὴν δ' ἀμφασίῃ λάβε θυμόν. (3, 275-284)

275 Entretanto no meio de uma baça neblina, chegava Eros
 276 invisível e agitado, tal como quando às novilhas de pasto
 277 surge o mosquito, a que os guardadores de bois chamam miops.
 278 Rápido, junto do batente da porta, à entrada, retesou o arco
 279 e tirou da aljava uma seta fecunda em gemidos, ainda por desferir.
 280 Este passou despercebido ao transpor a soleira com lesto pés
 281 e olhou com acuidade para todo o lado. Dobrando os joelhos,
 282 junto do Esónida, colocou o entalho da seta no meio da corda.

¹⁷ Segundo Beye 1982, 127, ‘The poet seems to want to treat Desire more as the emotion than the anthropomorphized figure, since after Eros shoots Medea and departs, references to Desire thereafter (for example, 3, 452, 3, 687, 3, 765 e 3, 937) are in the plural, which encourages the notion of a characterless divine entourage or a psychological state.’

283 Distendendo o arco com ambas as mãos, certo,
284 atingiu Medeia, que, no seu íntimo, ficou sem fala.

(Sousa, no prelo)

Em seguida, o cruel e cínico deus afastou-se com uma gargalhada, feliz com o efeito da sua diabrura¹⁸, enquanto a jovem, atónita e sem palavras, não consegue desviar os olhos de Jasão. O coração palpitava dentro do peito e a seta queimava como uma brasa:

285 αὐτὸς δ' ὑπορόφοιο παλιμπετὲς ἐκ μεγάρου
286 καρχαλῶν ἦξε: βέλους δ' ἐνεδαίετο κούρη
287 νέρθεν ὑπὸ κραδίῃ, φλογὶ εἵκελον: ἀντία δ' αἰεὶ
288 βάλλεν ὑπ' Αἰσονίδην ἀμαρύγματα, καὶ οἱ ἄηντο
289 στηθέων ἐκ πυκιναῖ καμάτῳ φρένες, οὐδέ τιν' ἄλλην
290 μνηστὶν ἔχεν, γλυκερῇ δὲ κατεῖβετο θυμὸν ἀνίη. (3, 285-290)

285 Num salto ele saiu em sentido oposto, às gargalhadas,
286 deixando a sala de tectos elevados. A seta abrasava a jovem
287 nas profundezas do seu coração, semelhante a uma chama.
288 O seu olhar projetava centelhas de luz sobre o Esónida diante dela,
289 e a tribulação fazia esvoaçar do peito a lucidez. De nada mais
290 se lembrava e o seu coração transbordava de doce tristeza.

(Sousa, no prelo)

O narrador imediatamente compara o ardor da paixão de Medeia ao “fogo [---] (que,) ateado por uma pequena brasa, irrompe em fortes chamas, consumindo todo o braseiro” (3, 294-295). A imagem da pobre fiadeira, que se levanta antes da alvorada para apanhar gravetos secos que empilha sobre os tições de uma fogueira quase apagada (3, 290-291), tem implicações altamente ambíguas, uma vez que prenuncia a condição futura de Medeia, uma mulher bárbara em terra estrangeira, uma estrangeira condenada a ficar para trás e a ser desprezada pelo seu próprio marido, obcecado com a supremacia da cultura grega e com a sua própria superioridade.

Antes, Jasão tinha utilizado a sua veia diplomática junto do pai de Medeia. No discurso dirigido à tripulação do navio (3, 171-193), em que apelou ao empenho pessoal de todos os seus camaradas, mostrou-se decidido, não a tentar tomar à força o Velo de Ouro, mas sim através do diálogo e da negociação. Eetes, no entanto, reagiu com raiva e fúria a tal proposta, que considerou uma provocação e um ultraje intoleráveis (3, 367-371), ponderando se haveria de matar Jasão ou lançar-lhe um desafio para testar a sua força. Optou, então, por esta segunda hipótese. A prova consistiria em jungir dois touros que lançavam chamas pela boca, e com eles lavar uma grande extensão de terra no campo de Ares e nela semear dentes de dragão, de onde saíam homens armados que teria de defrontar e vencer (3, 407-438). Jasão não teve outro remédio senão aceitar o desafio,

¹⁸ The important truth which Apollonius imparts is that Desire is an utterly self-serving emotion' (Beye, 1982, p. 128).

por mais inexequível que a tarefa se lhe afigurasse. Contudo, nunca conseguiria levar a cabo tal tarefa sem a ajuda de Medeia, que era sacerdotisa de Hécate e, portanto, conhecedora das artes da magia e da feitiçaria. O dilema apaixonado de Medeia e a luta interna que teve que travar consigo própria para superar o seu profundo sentimento de culpa por trair o seu próprio pai e ajudar um estranho, é uma das mais pungentes cenas do terceiro livro (3, 439-470), e o amadurecimento da sua decisão final é dramaticamente expresso em três monólogos angustiados (3, 609 -824).

Aquele momento pungente em que Medeia se enamora de Jasão (3, 275-286) tem uma réplica no mudo dueto erótico em que os dois amantes se envolvem nesta fase já avançada da acção. O episódio do encontro de ambos (3, 960-1154) “tem a tensão climática de uma aristeia” (Beye, 1982, p. 139). O narrador descreve a cena em que os dois jovens se encontram face a face e a reação sensual, imediata, que provocam um no outro. Jasão está munido com as armas do amor (encantamento, engano e sedução) e com a auto-indulgência e a paixão que resultam da deslumbrante atração sexual com que Hera o dotou (3, 919-923). Um símile delicado e elegante captura o momento em que se desencadeiam as forças elementares de atracção, com claras reminiscências sáficas¹⁹.

967 τὸ δ' ἄνεφ καὶ ἄναυδοι ἐφέστασαν ἀλλήλοισιν,
968 ἢ δρυσὶν, ἢ μακρῇσιν ἐειδόμενοι ἐλάτῃσιν,
969 αἱ τε παρ᾽ ἄσσον ἔκηλοι ἐν οὖρεσιν ἐρρίζωνται,
970 νηνεμίη: μετὰ δ' αὖτις ὑπὸ ῥιπῆς ἀνέμοιο... (3, 967-972)

967 Os dois, silentes e sem abrir a boca, ficaram um diante
968 do outro, semelhantes a carvalhos ou a altos pinheiros
969 enraizados nas montanhas, que, primeiro tranquilos
970 num dia sereno, a seguir agitados pelas rajadas do vento,
971 se põem a ciclar sem parar; era assim que os dois estavam
972 prestes a conversar demoradamente sob a brisa de Eros.
(Sousa, no prelo)

A maior originalidade de Apolónio reside na fina caracterização psicológica das personagens e na dramatização da paixão amorosa. Nunca a psicologia do amor fora levada tão longe na poesia da Grécia antiga. Uma altamente sofisticada e autoconsciente manipulação, por parte do autor, do imaginário e da linguagem dos signos permite-nos assistir à análise dramatizada do Desejo, da emoção autodirigida e dos seus efeitos psicológicos.

Jasão arquitectara este estratagema (o encontro com Medeia) com o objectivo de lhe pedir que usasse os seus poderes sobrenaturais para fabricar uma poção mágica que o tornasse invulnerável na luta com os touros de Eetes e com os guerreiros nascidos da terra. Medeia era, como já referimos, sacerdotisa de Hécate, associada à magia negra e identificada como feiticeira no final do livro 3. O narrador dedicou uma atenção especial aos preparativos da jovem para o

¹⁹ Fragmento 47 [Lobel and Page].

encontro com Jasão no templo de Hécate. Todas as etapas do ritual sinistro, especialmente a digressão sobre a verdadeira natureza e proveniência do *pharmakon* prometeico, revelam o lado sombrio, subversivo e disruptivo do seu carácter (3, 851-868)²⁰. Após o pedido de Jasão, Medeia entrega-lhe os unguentos que lhe vão dar invencibilidade por um dia, bem como as instruções necessárias para realizar um rito propiciatório a Hécate (3, 1026-1041)²¹. Então, ela volta para casa atordoada, com o coração repleto de amor, enquanto Jasão maquina apenas a sua própria salvação.

À meia-noite, imbuído do espírito de Medeia, Jasão realiza um sacrifício à terrível deusa infernal (3, 1201-1214). Imerso na escuridão da noite, entrega-se a um ritual tenebroso, mergulhando num mundo desconhecido e estranho. Após ter testemunhado a epidemia da própria deusa em resposta à sua invocação ritual e de ter sido temporariamente alistado como um acólito de Hécate e, consequentemente, dotado dos poderes extraordinários da divindade infernal²², regressa para junto dos seus companheiros, totalmente apavorado.

Finalmente, a manhã anuncia o dia da prova que lhe fora imposta: domar e jungir os touros de Eetes e semear os dentes de dragão, dos quais iriam nascer os guerreiros monstruosos que deveria derrotar. Seguindo as instruções de Medeia, salpica a lança e o escudo com o unguento mágico, untando, depois com ele o seu próprio corpo. De imediato fica investido de uma força miraculosa, indómita²³, alheia à sua pessoa, pronto para o combate.

1256 καὶ δ' αὐτὸς μετέπειτα παλύνετο: δῶ δέ μιν ἀλκῇ
1257 σμερδαλέῃ ἄφατός τε καὶ ἄτρομος: αἱ δ' ἐκάτερθεν
1258 χεῖρες ἐπερρώσαντο περὶ σθένει σφριγώσαι.
1259 ὥς δ' ὅτ' ἀρήϊος ἵππος ἐελδόμενος πολέμοιο
1260 σκαρθμῷ ἐπιχρεμέθων κρούει πέδον, αὐτὰρ ὕπερθεν
1261 κυδίων ὀρθοῖσιν ἐπ' οὐασιν αὐχέν' ἀείρει:
1262 τοῖος ἄρ' Αἰσονίδης ἐπαγαίετο κάρτεϊ γυνίων. (3, 1256-1262)

1256 A seguir Jasão impregnou o corpo; penetrou nele um vigor
1257 medonho, inenarrável, intrépido; os seus dois braços
1258 moviam-se intensamente transbordando em força.
1259 Tal como quando um cavalo de Ares, ansioso pela guerra,
1260 aos pinotes, relincha e bate com os cascos no solo e, em seguida,
1261 emproado, de orelhas direitas, levanta bem alto o pescoço,
1262 assim o Esónida se sentia exultante com a força dos seus membros.
(Sousa, no prelo)

²⁰ Sobre a gradual revelação dos poderes de Medeia e sobre as ambiguidades do retrato que é feito do seu carácter durante a parte inicial do livro 3, ver Clare, 2002, pp. 241 sqq., e Beye, 1982, p. 137. As complexidades do carácter da personagem são sublinhadas por Beye 1982, 132-134 e 1993, 203-205. Para mais bibliografia sobre o assunto ver Clare, 2002, p. 241, n. 26.

²¹ Ver Hunter 1989, ad 3, 1029-1051.

²² Para uma discussão do ritual ver Parry, 1992, pp. 203-204.

²³ Ver Sousa, 2022, pp. 319, 321, 323 e 325.

Uma chuva de símiles atesta a falsa *aretê* de Jasão enquanto se prepara para a investida dos touros, encorajado pelos gritos dos companheiros:

1293 ἔδδειςαν δ' ἥρωες, ὅπως ἴδον. αὐτὰρ ὁ τοῦσγε,
1294 εὖ διαβάς, ἐπιόντας, ἃ τε σπιλάς εἰν ἅλι πέτρῃ
1295 μῖμνει ἀπειρεσίησι δονεύμενα κύματ' ἀέλλαις. (3, 1293-1295)

1293 Os heróis tiveram medo quando os viram. Ele, por sua vez,
1294 de pés bem fincados, aguardava a investida, como no mar a rocha
1295 aguarda as vagas levantadas por tempestades sem fim.
(Sousa, no prelo)

Depois, pegando de novo no escudo, pô-lo às costas, agarrou no elmo crivado de dentes e empunhou a lança, com a qual lhes espicou os flancos, guiando com firmeza o arado. (3, 1320-1325)

Na fúria com que depois se lança contra os guerreiros nascidos dos dentes de dragão, é comparado a um javali selvagem que aguça os dentes para enfrentar os homens que o querem caçar e deixa escorrer da boca uma espuma branca (3, 1350-1353), ou a uma estrela luminosa que dá um salto do céu e deixa atrás de si uma ígnea esteira que brilha pela noite fora (3, 1377-1380). Assim como o lavrador ameaçado por uma guerra entre povos vizinhos, temendo que os inimigos ceifem o campo antes dele, se apressa a cortar as espigas sem esperar que amadureçam, assim ceifou Jasão a seara dos Filhos da Terra (3, 1386-1391).

O último círculo das aventuras da viagem de ida de Jasão e dos seus companheiros teve um final feliz. No entanto, esta aparência assustadoramente heróica não passa de uma ilusão, de um mero adorno estético e literário, repleto de uma ironia quase sádica: Apolónio torna Jasão um herói temporário, um herói apenas por um dia²⁴. É uma espécie de fantoche manipulável, que vendeu a alma ao Diabo. De facto, é a pujança mágica da filha de Eetes que instila nele a força imortal que o move e o sustém, sendo, também, o poder sobrenatural que ela carrega em si que subjuga o terrível monstro que guardava o Velo de Ouro. No fundo, Jasão apenas corporiza o poder mágico de Medeia.

Consequentemente, a imagem que domina todo o poema, a do homem de pé descalço²⁵ é uma metáfora de Jasão, protagonista da epopeia de Apolónio de Rodes. As restantes imagens transmitem, aos olhos do leitor, uma falsa aristeia, um débil heroísmo, que põe em evidência a instabilidade, a incompletude e a

²⁴ Ironicamente, a primeira batalha em que participa por iniciativa própria, no reino de Cízico (1, 1025-1052), resulta de um fatal e lamentável equívoco, terminando com a morte do rei dos Dolíones.

²⁵ Graves 2004, 591, n. 14, relaciona o pormenor do homem com uma só sandália com o hábito de os guerreiros eólios combaterem somente com o pé esquerdo calçado (Macróbio 5, 18-21 e escoliasta de Píndaro, *Odes Píticas* 4, 133). Segundo este autor, este sistema foi igualmente adoptado pelos Plateenses durante a Guerra do Peloponeso a fim de obterem um melhor rendimento quando caminhavam na lama (Tucídides 3, 22). Assim sendo, este parece-nos ser mais um aspecto da caracterização paródica de Jasão com os atributos de um guerreiro.

insegurança de um novo tipo de herói²⁶. O objectivo da demanda nunca foi o Velo de Ouro, que é apenas um signo metafórico que reflecte toda uma estética vigente na época e sublinha os traços de carácter de um herói universal que teme pela sua vida e que não esconde os seus sentimentos e emoções; um herói que vive uma crise de valores, que estão dentro e fora de si mesmo e que se lança na busca de si próprio. Subjacente à tirada gnómica que referi no início, está a visão que Apolónio tem da vida e da humanidade: uma mistura de optimismo irónico, uma percepção humorística e teatral das acções humanas como espectáculo e um retrato simpatético e condescendente das suas aspirações, heroísmos, fraquezas e fracassos. A imagem do homem de pé descalço é a ilustração perfeita do ser humano tal como ele é (“um bicho da terra tão pequeno”) e não como idealmente deveria ser.

Bibliografia

- Beye, Ch. R. (1982). *Epic and Romance in the Argonautica of Apollonius*, Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press.
- Beye, Ch. R. (1993). *Ancient Epic Poetry: Homer, Apollonius, Virgil*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Bierl, A. (2013). Introduction. In M. Futre Pinheiro, A. Bierl, R. Beck (Eds.), *Intende, Lector - Echoes of Myth, Religion and Ritual in the Ancient Novel* (pp. 1-4), Berlin/Boston: de Gruyter.
- Bierl, A. (2007). Mysterien der Liebe und die Initiation Jugendlicher. Literatur und Religion im griechischen Roman. In A. Bierl, R. Lämmle & K. Wesselman (Eds.), *Literatur und Religion II. Wege zu einer mythisch-rituellen Poetik bei den Griechen* (pp. 239-334). Berlin and New York: de Gruyter.
- Carreira, P. (2014). *As Argonáuticas de Apolónio de Rodes. A arquitectura de um poema helenístico*. Lisboa: Esfera do Caos.
- Carspecken, J. F. (1952). Apollonius Rhodius and the Homeric Epic. *YCS*, 13, 33-143.
- Clare, R. J. (2002). *The Path of the Argo. Language, Imagery and Narrative in the Argonautica of Apollonius Rhodius*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Clauss, J. J. (1993). *The Best of the Argonauts: The Redefinition of the Epic Hero in Book 1 of Apollonius's Argonautica*. Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press.
- Futre Pinheiro, M. P., Skinner, M. B., & Zeilin, F. I. (Eds.) (2012). *Narrating Desire. Eros, Sex, and Gender in the Ancient Novel, Trends in Classics* (Supplementary volumes 14). Berlin: de Gruyter.
- Graves, R. (2004). *The Greek Myths* (trad. Port. Os Mitos Gregos). Lisboa: Dom Quixote.
- Gual, C. G. (trad.). (2016). *Apolonio de Rodas. El viaje de los argonautas*. Madrid: Alianza Editorial.
- Hunter, R. (1993). *The Argonautica of Apollonius. Literary Studies*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hutchinson, G. O. (1988). *Hellenistic Poetry*. Oxford: Oxford University Press.
- Levin, D. N. (1971). *Apollonius' Argonautica Re-examined* (Mnemosyne Supplementum). Leiden: Brill.
- Parry, H. (1992). *Thelxis. Magic and Imagination in Greek Myth and Poetry*. Lanham, New York and London: University Press of America.
- Sousa, A.A.A. (2021). *Apolónio de Rodes. Argonáutica* (Livros I e II. Estudo Introdutório. Tradução e Notas). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Sousa, A.A.A. (2022). Strength and Boldness in the Hellenistic World. In M. F. S Silva & S. M. Pereira (Eds.), *Heroes and Anti-Heroes* (pp. 316-331). Roma: Aracne.

²⁶ Para uma caracterização de Jasão como um novo tipo de herói, ver também Clauss, 1993, esp. cap. 2 and 3 e Carreira, 2014, pp. 104 sqq. Para uma análise da componente estoica do carácter de Jasão, ver Williams, 1996.

Williams, M. F. (1996). Stoicism and the character of Jason in the *Argonautica* of Apollonius Rhodius. *Scholia*, 5, 17-41.

Resumo

No prelúdio d' *As Argonáuticas* destaca-se uma imagem, a do homem calçando apenas uma sandália. Esta imagem inicial terá algum impacto como ferramenta simbólica no desenrolar do processo cognitivo da narrativa ou na renegociação de significados pré-estabelecidos? Pode ser usado como premissa potencial para outros objetivos interpretativos? E que significado Apolônio quer atribuir a isso? O nosso objetivo neste artigo é destacar o significado desta metáfora encaixada no texto, enquanto construção cognitiva e emocional, e demonstrar que ela desempenha um papel crucial n' *As Argonáutica* de Apolônio de Rodas, estabelecendo e renegociando toda a coerência do poema.

Abstract

In the *Argonautica*'s prelude, one image, that of the man wearing only one sandal, stands out. Has this initial image any impact as a symbolic tool on the unfolding cognitive process of the narrative or on the re-negotiation of pre-established meaning? Can it be used as potential premise for further interpretative goals? And what meaning does Apollonius want to assign to it? Our aim in this paper is to highlight the meaning of this embodied metaphor, as a cognitive and emotional construct, and to demonstrate that it plays crucial role in Apollonius Rhodius' *Argonautica*, establishing and re-negotiating the whole coherence of the poem.

Por uma mulher. Receção de um tópico homérico nos *Atos de Paulo e Tecla*

For a woman. Reception of a Homeric topic in the *Acts of Paul and Thecla*

Carlos Pereira

Centro de História da Universidade de Lisboa

cdgpereira@campus.ul.pt

ORCID: 0000-0002-2251-4913 | Ciência ID: 3318-1633-6EE6

Palavras-chave: Agamémnon, amor, Aquiles, Briseida, ciúme, cólera.

Keywords: Agamemnon, love, Achilles, Briseis, revenge, anger.

Introdução

Na *Iliada*, uma jovem donzela, de seu nome Briseida, está no centro do desentendimento entre dois homens, Aquiles e Agamémnon, pois ambos estão perdidos de amor por ela e tudo procuram fazer para conseguirem conquistá-la. Não fosse a filha de Briseu uma mulher atraente e bonita e talvez o desfecho tivesse sido outro. Com a publicação de vários estudos de Jan N. Bremmer (Bremmer, 2021, 1998) e James K. Elliott (Elliott, 2018), foi possível começar a perceber o alcance que a literatura grega, em particular o romance do século II d.C., teve nos denominados textos apócrifos cristãos, em particular nos *Atos dos Apóstolos*. Pese embora a convergência de temas entre o género romanesco e os apócrifos cristãos, Dennis MacDonald (MacDonald, 1994) já tinha chamado a atenção, num livro publicado nos anos 90 do século XX, para a integração de outro tipo de produção literária, como a epopeia, os textos filosóficos, a par da tragédia e da comédia gregas, no estudo, por exemplo, dos *Atos de André*.

Ora, nos *Atos de Paulo e Tecla* encontra-se uma história semelhante à que é contada em Homero. Uma bela mulher, virgem e reputada cidadã de Icónio, cujo nome é Tecla, foi cobiçada por dois homens em fases distintas da história. Falamos de Tamírides, em Icónio, e de Alexandre, em Antioquia da Pisídia. Apesar de as narrativas grega e cristã terminarem de forma distinta, certo é que há vários pontos em comum, nomeadamente a utilização de vocabulário e a forma como as personagens são descritas. Este ensaio visa, precisamente, analisar a influência de um tópico homérico – dois homens que se sentem atraídos por uma mulher – num texto apócrifo cristão, os *Atos de Paulo e Tecla*, alegadamente produzido

entre os séculos II-III d.C. Pretendemos também demonstrar que, não obstante o peso que o romance grego teve nos *Atos de Paulo e Tecla*, o autor ou autores deste texto podem ter-se inspirado na *Ilíada*, e mais concretamente na história de Briseida, Aquiles e Agamémnon, para mostrar que tipo de ideias estavam a florescer no cristianismo primitivo a propósito da vivência do amor e da sexualidade. Este exercício de comparação do tópico tem a sua pertinência dada a importância dos textos homéricos na cultura antiga, em particular no cristianismo das origens e no período pós-apostólico no qual surgem os *Acta Apocryphorum*. Do ponto de vista estrutural, na primeira parte deste estudo faremos uma apresentação biográfica das personagens Briseida e Tecla, tal qual nos é dado a saber na *Ilíada* e nos *Atos de Paulo e Tecla*. Seguidamente analisaremos os principais *topoi* de ambas as narrativas. Como notas metodológicas, salientamos que as siglas dos textos clássicos e do texto apócrifo utilizado estão de acordo com as regras do *The SBL Handbook of Style*. Para as citações da *Ilíada*, seguimos a tradução portuguesa elaborada por Frederico Lourenço (Lourenço, 2012); para as citações do texto grego, seguimos a edição de Anthony Tauber Murray (Murray, 1963). Em relação aos *Atos de Paulo e Tecla*, recorremos à edição bilingue preparada por Antonio Piñero e Gonzálo del Cerro (Piñero & Cerro, 2005). Como último apontamento, de referir que As obras *A Arte de Amar* (André, 2006a) e *Amores* (André, 2006b), de Ovídio, têm como referência a tradução de Carlos Ascenso André.

Quem é Briseida?

Importa compreender, em primeiro lugar, quem é esta personagem da epopeia homérica. Briseida era filha de Briseu (*Il* 1.392; 9.132), nome que pode derivar, como salienta Marco Fantuzzi, ou de Briseia, cidade da Lacedemónia (*Il*. 2.583) ou do nome do seu progenitor (Fantuzzi, 2012, p. 100). Pouco se sabe a respeito desta personagem. O nome do pai de Briseida ocorre três vezes na *Ilíada* (*Il*. 1.392; 9.132; 9.274): no primeiro caso a referência é feita por Aquiles a propósito da distribuição dos despojos de guerra e de Briseida ter sido a mulher que lhe foi atribuída. As duas últimas ocorrências estão no Canto 9, sendo que uma delas é o juramento feito por Agamémnon sobre a devolução de Briseida e a recompensa que pretende dar a Aquiles; a outra é a reprodução desta promessa pela boca de Ulisses a Aquiles. Briseu ora é apresentado como monarca de Léleges, uma cidade localizada na Cária, ou como sacerdote do deus Apolo, em Lirnesso (Grimal, 2005, p. 63).

Foi durante a expedição à Tróade que Aquiles conquistou, destruiu e saqueou Lirnesso (Fantuzzi, 2012, p. 106) com “grandes esforços” (*Il*. 2.690), a que se juntou outro rol de cidades como Pédaso e Tebas (Hertel, 2011, p. 432; Fantuzzi, 2012, p. 100; Sobre a localização destas cidades, ver Dué, 2002, p. 24, nota 15). Lirnesso era uma cidade estrategicamente importante. Localizada a nordeste dos limites de Troia e perto do Monte Ida (*Il*. 20.189), esta era “a cidade do divino Mines” (*Il*. 19.296), que era o rei local (Fantuzzi, 2012, pp. 124-125) e filho de Eveno (*Il*. 2.692). Mas nem tudo é assim tão linear, pois como lembra Casey Dué, há várias versões da história de Briseida. Por exemplo, uma das tradições que sobreviveu refere que a jovem chamava-se Hipodamia e foi tomada por Aquiles, não em Lir-

nesso, mas em Pédaso (Dué, 2002, pp. 21-25). Tendo em conta a multiplicidade de relatos, a *Iliada* fornece um retrato superficial da filha de Briseu? É uma questão, em nosso entendimento, relevante e a ser problematizada, pois poderemos estar perante uma “*pale shadow*” da representação de Briseida, como assinala Linda Molli (Molli, 2022, pp. 1-9)¹.

No que aos feitos militares diz respeito, nomeadamente a pilhagem ou conquista de novas *poleis*, o ponto alto da história do guerreiro grego tem que ver com o facto de ele ter levado consigo de Lirnesso uma “presa”² (assim é aludida por Aquiles), aparentemente muito apetecível (*Il.* 19.60): Briseida (Létoublon, 2011, p. 35). Nestas assinaláveis conquistas, o “guerreiro da Tessália”, como é designado por Ovídio na obra *Amores* (*Am.* 2.7), foi “auxiliado por Atena e por Zeus” (*Il.* 20.192). Mas é no Canto 19 da *Iliada* (19.291-94; Fantuzzi, 2012, p. 100) que Briseida, em diálogo com Pátroclo, conta sucintamente a história da sua família e faz uma pequena alusão à intervenção do seu pai e da sua mãe naquele que viria a ser seu destino: ficar cativa de Aquiles, aspeto que analisaremos adiante. O texto homérico apresenta Briseida como uma mulher de rara beleza, equiparável à da “dourada Afrodite”, χρυσή Ἀφροδίτη (*Il.* 19.282). Não são poupados elogios quanto à formosura da jovem, nomeadamente o seu “lindo rosto”, καλλιπάρηον (*Il.* 1.184; 1.323; 1.346; 19.246; 19.285; 24.676; Fantuzzi, 2012, p. 115), os seus “peitos”, στῆθη (*Il.* 19.285), o seu “pescoço macio”, ἀπαλὴν δειρήν (*Il.* 19.285), a sua “bela cintura”, εὐζώνιο γυναικὸς (*Il.* 1.429) e o seu “lindo cabelo”, εὐκόμη (*Il.* 2.689). Perante este quadro geral, pode admitir-se que Briseida era o sonho de qualquer homem e, nas palavras de Aquiles, a “donzela lindíssima”, περικαλλέα κόρην (*Il.* 16.85), que havia de ser a causa do diferendo com Agamémnon.

Briseida cobiçada e disputada por Aquiles e Agamémnon

Como demos conta anteriormente, Briseida foi tomada por Aquiles em Lirnesso. Aquiles estava satisfeito com a sua conquista e tudo parecia correr bem ao filho de Tétis até ao momento em que o Atrida reclama para si a filha de Briseu (Felson and Slatkin, 2004, p. 93). Como frisam Nancy Felson e Laura M. Slatkin (Felson and Slatkin, 2004, p. 93), o desentendimento entre Agamémnon e Aquiles tem um precedente, cujo nome é Criseida, filha de Crises, sacerdote de Agamémnon (*Il.* 1.12). O Atrida é obrigado a devolver a sua cativa, Criseida, De acordo com o texto homérico, o pai da jovem Criseida implorou a Apolo para que ela regressasse a casa (*Il.* 1.37-42). Agamémnon devolve a rapariga, assumindo mesmo que a sua esposa Clitemnestra “em nada lhe é inferior” (*Il.* 1.114). No entanto, o Atrida é muito claro: “Preparai para mim outro prémio, para que não seja só eu entre os Argivos que fico sem prémio, pois tal seria indecoroso. Pois vedes todos vós como o meu prémio vai para outra parte” (*Il.* 1.118-20). E assim

¹ Trata-se de um tema do maior interesse, mas, de momento, ultrapassamos estas problemáticas atinentes à natureza dos *corpora* e focamo-nos apenas no texto homérico de referência.

² No passo de *Il.* 19.60 é aplicado o verbo αἰρέω. Este verbo tem uma ampla gama de significados, sendo que um deles é “capturar uma presa” (Diggle, 2021, p. 36).

aconteceu tal como estava determinado: “Criseida de lindo rosto” (*Il.* 1.143) foi devolvida (*Il.* 1.183). Porém, insatisfeito, e querendo demonstrar que era mais forte do que Aquiles (*Il.* 1.186), Agamémnon refere que, se fosse preciso, iria ele próprio à tenda do seu oponente buscar a donzela Briseida (*Il.* 1.184).

O Atrida estava a reclamar nada mais nada menos do que a donzela de Lirnesso, Briseida (Lateiner, 2004, p. 15). Eis que começa uma “rivalidade por uma mulher”, segundo as palavras de Maria Helena da Rocha Pereira (Rocha Pereira, 2014, p. 116). Para não agudizar mais a situação, o Atrida não foi em pessoa à tenda de Aquiles. Em vez disso, enviou os seus arautos e escudeiros Taltíbio e Euríbatos (*Il.* 1.321). É Pátroclo quem traz Briseida, mas o texto aponta um dado curioso, ao referir que a jovem foi embora “contrariada”, *aékousa* (ἄεκουσα), uma palavra com grande peso no texto (*Il.* 1.348; Dué, 2002, p. 24; Rocha Pereira, 2014, p. 120). A que se deveria esta relutância? Haverá aqui um sinal de amor de Briseida por Aquiles? Na resposta a estas nossas duas interpelações, Marco Fantuzzi refere que o passo de *Il.* 1.321 é crucial para tirar uma conclusão deste género. Afinal, Briseida estava conformada com a situação, sentia-se bem com o guerreiro e, portanto, não havia motivo para modificar este *status quo* (Fantuzzi, 2012, pp. 117, 133). Aquiles fica abatido com a partida de Briseida e chora por ela. Esta tristeza é bem lembrada por Ovídio: de acordo com o autor romano, Aquiles “arde de tristeza, por Briseida que lhe foi tirada” (*Ov. Am.* 1.9.).

Em momentos de dor, são as mães que tentam sossegar o coração dos seus filhos e na *Ilíada* não é exceção. É Tétis quem vem em auxílio do filho e lhe dá o consolo que ele tanto precisa. O guerreiro explica à sua mãe os motivos para aquele pranto (*Il.* 1.355-56; 366-69; 389-92): Briseida tinha-lhe sido tirada “à força e à sua revelia” (*Il.* 1.431) e isso iria levá-lo a sofrer muito por ela, como o texto dá a entender (*Il.* 2.686-90). É esta zanga entre Aquiles e Agamémnon que fomenta a discórdia e cólera do guerreiro da Tessália (*Il.* 1.184; 9.255, 260-61; 19.62). Nestor e Ulisses ajudarão a resolver o problema. O ancião Nestor aconselha Agamémnon a aplacar a ira de Aquiles. E assim acontece: o Atrida jurou oferecer vários presentes a Aquiles, nomeadamente lindíssimas mulheres de Lesbos, entre as quais estaria a “filha de Briseu” (*Il.* 9.132). Havia também um outro juramento a fazer: “E jurarei também um grande juramento: nunca com ela fui para a cama nem a ela me uni como é norma entre os humanos, homens e mulheres” (*Il.* 9.132-34). Esta promessa era muito importante, uma vez que era uma forma de salvaguardar a sua honra. Ulisses fala com Aquiles e explica-lhe o que Agamémnon pretende fazer, mas nem assim o guerreiro fica convencido com as suas boas intenções (*Il.* 9.344). É que, como refere Aquiles, ainda que Briseida fosse sua cativa, ele estimava-a e amava-a (*Il.* 9.341-43).

Não foi só a relação entre os dois guerreiros que ficou beliscada. A cólera de Aquiles repercutiu-se e muito no campo de batalha. A inflexibilidade do guerreiro, e diríamos até do seu orgulho ferido, estava a provocar enormes baixas no combate contra os Troianos. Pátroclo repreende Aquiles pela sua postura, que se recusa a “evitar a morte vergonhosa dos Argivos” (*Il.* 16.32). Na resposta a Pátroclo, o guerreiro assume a sua insensibilidade, “mas esta dor amarga se apoderou do meu coração, desde um momento em que um homem quis defraudar outro que é seu igual, tirando-lhe o prémio, por pelo o poder lhe ser superior” (*Il.* 16.52-54;

Para uma análise deste passo, ver Míguez Barciela, 2010, p. 18). Face a esta troca de argumentos, Aquiles diz a Pátroclo que culpa é do Atrida e do seu desejo de superioridade. Além dos interesses pessoais de ambos, o que estava em causa era, igualmente, o interesse público, porque estes atritos por causa de Briseida afetaram o conflito entre Aqueus e Troianos (Rodrigues, 2013, pp. 79-80).

Era preciso pôr termo à ira de Aquiles. Agamémnon cumpre o que prometeu, tendo feito o juramento na ágora perante Aquiles e o resto dos Argivos (*Il.* 19.249-55), no qual referiu que não se tinha envolvido sexualmente com Briseida (*Il.* 19.258-65). Briseida não se deitou com Agamémnon, mas tê-lo-á feito com Aquiles. Num passo de *A Arte de Amar*, de Ovídio, é referido que Briseida terá permitido que Aquiles lhe tocasse, ainda que ele trouxesse as mãos sujas de sangue frígio (*Ov. Ars Am.* 711-14; Fantuzzi, 2012, p. 160). Porém, ainda bem que assim foi e que o Atrida se absteve de qualquer envolvimento. Este passo em que Agamémnon confessa ter resistido aos desejos carnavais e mantido a honra da sua cativa é extremamente importante e remete-nos, entre outras matérias relevantes, como o problema da violação das mulheres em cenários de guerra. Como assinala Nuno Simões Rodrigues, a donzela de Lirnesso escapou ilesa àquele que era o destino da maioria dos elementos do sexo feminino (Rodrigues, 2006, p. 117), ou seja, um envolvimento forçado e sem consentimento.

E, no fim de contas, tudo teria valido a pena? Será que o interesse por uma mulher devia sobrepor-se à relação de amizade entre Aquiles e Agamémnon? A resposta está no Canto 19 e quem no-la dá é Aquiles:

“Atrida, será que foi isto a melhor coisa para ambos, para ti e para mim, quando cheios de dor no coração em conflito devorador do ânimo nos zangámos por causa de uma rapariga? Quem me dera que nas naus Ártemis a tivesse morto com uma seta, no dia em que tomei como presa depois de saquear Lirnesso! Não teriam sido tantos os Aqueus a morder com os dentes a ampla terra, sob mãos inimigas, por causa da minha cólera” (*Il.* 19.56-62; Lourenço, 2012, p. 387).

Exatamente, tudo “causa de uma rapariga” ou, se assim se preferir, tudo por uma mulher. Consideramos que a maior lesada nesta história de amor, ciúmes e vingança é mesmo Briseida. A donzela lamenta a morte de Pátroclo, ele que tinha prometido à filha de Briseu que faria dela “esposa legítima do divino Aquiles” (*Il.* 19.299). Este passo é, segundo Rodrigues, um exemplo elucidativo que nos permite perceber “que a concubina podia vir a tornar-se esposa do seu senhor” (Rodrigues, 2006, p. 116; veja-se também p. 117). Briseida acabou por ficar com Aquiles, todavia resta saber se terá ficado como sua mulher ou como prémio de guerra. No Canto 24, o guerreiro recolhe à sua tenda e ao seu lado fica Briseida (*Il.* 24.675-76). Para Aquiles, a jovem Briseida (κόρη) já não era apenas um prémio de guerra (γέρας), ela era a sua mulher (ἄλοχος). Mas o fim seria trágico. Com a morte de Pátroclo, Aquiles regressou ao combate. Briseida não lamenta apenas a morte do companheiro de Aquiles: ela lamenta-se e chora porque pressagia a morte do guerreiro e, de certa forma, o fatídico desfecho da história (Dué, 2007, pp. 236-237). O casamento de ambos fica por realizar e esta cena do último canto, como refere Wright (Wright, 2016, p. 117), é talvez o que melhor se pode assemelhar a um casamento feliz.

Quem é Tecla e o que tem ela que ver com Briseida?

Falemos agora de Tecla, a protagonista dos *Atos de Paulo e Tecla*. Esta jovem virgem (παρθένος) vivia em Icônio com a sua mãe, tendo sido prometida em casamento a Tamírides (*Acts Paul* 7.1; 13.1-2; 15.2), um homem importante da cidade. Porém, com a chegada de Paulo a esta *polis*, o cenário muda radicalmente (7-8). Tecla não pretende contrair matrimónio com o seu pretendente porque Paulo tinha pregado a favor da castidade e da conservação da pureza da carne (5.1). Numa das bem-aventuranças (5.2), o apóstolo regozija-se pelas mulheres que se abstiveram de relações sexuais (Frenschkowski, 2017, p. 136). O texto é um pouco comedido na descrição de Tecla, mas nem por isso deixa de ser menos elogioso. Tecla não era uma mulher qualquer, mas a narrativa é um pouco ambígua na apresentação biográfica da personagem: ela ora refere que é “uma serva de Deus”, θεου δούλην (26.2; 37.1; 38.2) ora se autodenomina como “cidadã primeira de Icônio”, Ἰκονιέων εἰμι πρώτη (26.2). Carmen Ubieta considera que a narrativa vai dando ênfase à figura de Tecla, ao passo que o peso que Paulo tem na história diminui. De acordo com a autora “The narrative portrays her as determined, steadfast, courageous, energetic, verbose and increasingly independent of Paul” (Ubieta Bernabé, 2022, p. 138). Que Tecla era uma mulher relevante e com algumas posses, disso não parece haver dúvidas, uma vez que em 10.2 as suas servas lamentam-se por terem perdido a patroa (κυρία) e em 18.1 a jovem oferece joias ao guarda da prisão e um espelho de prata ao carcereiro (sobre o estatuto económico de Tecla, ver Bain, 2011, pp. 66-69).

Quando é condenada ou à fogueira ou *ad bestias*, Tecla é designada de “ímpia”, ἀνομή (20.2), “inimiga do matrimónio”, ἀνυμφή (20.2) ou então como “sacrílega”, ἱερόσυλος (28.1). No que diz respeito à descrição física, o texto poupa-se a pormenores, mas realça-se pontualmente a beleza do seu corpo (26.1; 29.2). Tecla era ainda uma mulher “graciosa”, εὐμορφος (25.1). Na perícope da condenação às feras, o governador chega mesmo ao ponto de chorar e lamentar o que iam fazer com Tecla porque “as focas iam devorar uma tal formosura”, τοιοῦτον κάλλος (34.2). Outro tópico importante tem que ver com a nudez³ e a impossibilidade de ver o seu corpo (33.1; 34.2). Tecla foi uma personagem de monta na história do cristianismo das origens pelo facto de ela ser, por um lado, a “protomártir” e também a “primeira apóstola” (πρωτομάρτυς; ἀπόστολος, 45.50) e pregadora (39.2; cf. 41.1 em que é Paulo que incumbe Tecla dessa tarefa), ainda que este último aspeto seja objeto de discussão (ver e.g. Lehtipuu, 2022, p. 154). Tecla é também o

³ A valorização da beleza e da nudez de Tecla pode ser, do nosso ponto de vista, comparada à história de Frine, uma cortesã que escapou a uma acusação de impiedade graças à intervenção do orador Hiperides que realçou a formosura do corpo da condenada. A perícope é usada por Ateneu, *Deipnosophistae* (*Deipn.* X, 590 d-e) e por Pseudo-Plutarco, *Vitae Decem Oratorum* (*Vit. X orat.* 849 d-e). Segundo Craig Cooper, “both versions ultimately derive from the third-century biographer Hermippus (ca 200 B.C.) who adapted the story from Idomeneus of Lampsacus (ca 300 B.C.). In both cases it is reported in the context of a longer discussion of Hyperides’ love affairs.” (Cooper, 1995, p. 304).

modelo da mulher virgem que permaneceu pura, cujo exemplo serve para ambos os sexos (Brown, 1988, p. 159).

Mas o que terá Tecla que ver com Briseida? Aparentemente estamos perante dois mundos distintos: o mundo cristão dos séculos II/III d.C. e o mundo homérico, eventualmente o do século VIII a.C. No entanto, Tecla e Briseida têm bastante em comum. São duas jovens belas, muito atraentes e, consequentemente, muito cobiçadas por dois homens. Estas são também duas mulheres dependentes dos homens. Tecla foi prometida em casamento a Tamírides. Relembramos que Briseida também desejava torna-se esposa de Aquiles. Em suma: Tecla e Briseida, ainda que provenham de contextos diferentes, são duas mulheres que despertam a atenção de dois homens e são, em nosso entendimento, duas personagens representativas da forma como era vivida a sexualidade na Grécia homérica e no cristianismo primitivo, respetivamente.

Tecla prometida a Tamírides e desejada por Alexandre

Havia uma incompatibilidade entre a função de Tecla como futura esposa de Tamírides e Tecla como pregadora cristã. A jovem de Icónio queria ser independente e escapar do domínio patriarcal e, inclusivamente, da influência do mesmo na vivência da sua sexualidade (Parkhouse, 2017, p. 575). Tamírides pretendia ser o marido dela, mas o *kérygma* do apóstolo estava a colocar tudo em causa. Com uma pregação assente na pureza, na castidade e na ressurreição, ideais presentes nas bem-aventuranças que Tecla ouviu da janela do seu quarto (5-6), Paulo veio reconfigurar os padrões sociais até então vigentes num claro apelo ao ascetismo (Clark, 1995, p. 367): “Bem-aventurados os que conservam a sua carne pura (οἱ ἀγνὴν τὴν σάρκα τηρήσαντες), uma vez que serão templo de Deus.” (5.2); “Bem-aventurados os castos (ἐγκρατεῖς) porque Deus falará com eles.” (5.2); “Bem-aventurados os que por amor a Deus se afastaram das aparências do mundo porque eles julgarão os anjos e serão glorificados à direita do Pai.” (6.1); “Bem-aventurados os corpos das virgens (τὰ σώματα τῶν παρθένων), porque agradarão a Deus e não perderão a recompensa da sua pureza (τὸν μισθὸν τῆς ἀγνείας αὐτῶν).” (6.2). Embora houvesse várias perspetivas entre os cristãos sobre a observância do celibato, poder-se-á admitir que narrativa dos *Atos de Paulo e Tecla*, de teor encratita, defende que prescindir das relações sexuais e renunciar ao matrimónio eram condições *sine qua non* para o crente poder ressuscitar? Em nosso entendimento, o texto dos *Acta* deixa várias pistas: a) Paulo prega, em casa de Onesíforo, sobre “a continência e a ressurreição (ἐγκρατείας καὶ ἀναστάσεως)” (5.1). Neste binómio parece ficar clara a ideia de que o apóstolo não dissociava a ressurreição do corpo sem uma prévia condição de virgindade ou de abstinência sexual, ainda que se possa admitir que a conjunção *καί* esteja a separar os dois elementos do programa teológico de Paulo; b) Onesíforo e Lectra eram um casal e tinham dois filhos; é verdade que em nenhum momento da história Paulo critica a vida conjugal de ambas as personagens, no entanto isso não significa que o apóstolo fosse apolo-gista do matrimónio; c) a última bem-aventurança mencionada (6.2) remete para uma compensação *post mortem* para as virgens, provavelmente a ressurreição; d) a afirmação categórica de que sem continência não há ressurreição é feita por

dois acusadores: Dimas e Hermógenes, companheiros de Paulo (12.1). Tendo em conta estas premissas, consideramos que Paulo defendia um modelo de vida consagrada a Deus assente na pureza do corpo cuja finalidade era a ressurreição (para uma discussão crítica deste assunto, cfr. Snyder, 2021, pp. 112-113 e Clark, 1995, pp. 366-367).

Por conseguinte, além de Paulo, Tecla também desafiou a sociedade do seu tempo ao querer abdicar do casamento em prol de uma causa que os seus familiares e o seu pretendente não conseguiam compreender:

“Contrary to what was expected from a young fiancée, she obeys neither her mother nor her future husband, refuses to marry, and is determined to follow Paul despite his doubts about her perseverance and endurance. Thecla remains self-confident and adheres to a way of life that causes her to leave her home and city and to ignore social conventions and expectations that her family and the whole city place on her as a woman.” (Ubieta Bernabé, 2022, p. 137).

Tamírides faz tudo o que pode para desviar a atenção de Tecla, mas sem êxito. Teocleia já não consegue demover a filha e, por isso, resolve discutir o assunto com o seu hipotético genro (9.1-2). Tamírides ainda tenta falar com a sua prometida, mas, “mesmo assim, Tecla não se movia e continuava encantada com a pregação de Paulo” (10.1-2). O texto refere que Tecla estava “de olhos cabisbaixos” e “paralisada” (10.1-2), o que leva o autor a compará-la a uma aranha que fica presa numa janela (9.2). Teocleia não tem dúvidas de que a “a virgem está conquistada” (9.2).

Apesar do contexto adverso, Tamírides não desiste e tenta fazer alguma coisa para inverter o panorama. Primeiro, reúne-se com vários homens, incluindo os companheiros de Paulo, Dimas e Hermógenes, para obter algumas informações a respeito do apóstolo. Depois toma a decisão de denunciá-lo ao governador, acusando Paulo de corromper as “almas das virgens da cidade, para que não se casem” (11.2). Tamírides estava “possuído de ciúme e de cólera”, ζήλου καὶ θυμοῦ (15.1), algo que, de certa forma, se assemelha a Aquiles na *Ilíada*. Tecla comparece diante do governador e este faz-lhe uma pergunta curiosa: “Porque não te casas com Tamírides, conforme as leis de Icónio?” (20.2)⁴. Mas Tecla continuava

⁴ Trata-se, muito provavelmente, das leis *lex Iulia de adulteriis coercendis* (de 18 a.C.) e da *lex Iulia de maritandis ordinibus* (de 18 a.C., que depois foi revista em 9 d.C. com a *lex Papia Poppaea*). Cláudia Teixeira refere que “estas leis, que tinham por objectivos imediatos regular e proteger o matrimónio e incentivar natalidade, são também consideradas a consequência de uma tentativa de reintrodução de valores conservadores em um quadro social que, desde o final da República, se tinha modificado no tocante aos comportamentos e práticas sociais.” (Teixeira, 2009, p. 361. Ver todo o artigo, pp. 361-366) “page”: “361-66”, “publisher”: “Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos/Imprensa da Universidade de Coimbra/Centro de História da Universidade de Lisboa”, “publisher-place”: “Coimbra/Lisboa”, “title”: “Casamento, adultério e sexualidade no Direito Romano: o caso particular da Lex Iulia de Maritandis Ordinibus e da Lex Iulia de Adulteris Coercendis.”, “author”: “{‘family’: ‘Teixeira’, ‘given’: ‘Cláudia’}”, “editor”: “{‘family’: ‘Ramos’, ‘given’: ‘José Augusto’}”, “family”: “Fialho”, “given”: “Maria do Céu”, “family”: “Rodrigues”, “given”: “Nuno Simões”, “issued”: “{‘date-parts’: [‘2009’]}”, “schema”: “https://github.com/citation-style-language/schema/raw/master/csl-citation.json”}.

remetida ao silêncio. Perante esta situação, o governador decide condenar Tecla à fogueira. No episódio, Tecla vê “o Senhor sentado na figura do apóstolo” (21.2). Alguns autores alegam que a cena da aparição de Jesus tem alguns elementos amorosos⁵. A jovem escapa milagrosamente e vai com Paulo para Antioquia da Pisídia (Bremmer, 1996, pp. 37-49).

É naquela cidade que se cruza com um homem chamado Alexandre (26.1; para uma análise desta perícopes, ver Kötzl, 2005, pp. 91-109). Alexandre era, de acordo com o texto, “um cidadão importante” (26.1). Ele sentia-se atraído (ἠράσθη) pela beleza de Tecla, ao ponto de ter a ousadia de abraçá-la no meio da rua (26.1). O verbo aqui utilizado é ἐράω que significa “desejar; estar apaixonado por”, contendo uma clara conotação sexual. Incomodada com o sucedido, Tecla “tirou-lhe a coroa da cabeça” (26.2) e expôs Alexandre “ao ridículo” (26.2). Mais uma vez, o ciúme toma conta da história (27.1). Tendo em conta o que se passou, Tecla é novamente condenada. Combater com as feras foi a sentença atribuída à jovem de Icónio (27.2). A filha de Teocleia escapou incólume. Os casos de Tamírides e Alexandre, embora semelhantes em alguns aspetos, parecem ser distintos na forma como ambos pretendem conquistar Tecla. Tamírides tenciona ser o futuro esposo de Tecla. Relembramos que a jovem de Icónio fora prometida em casamento a Tamírides (7.1; 10.1). O vocabulário aplicado a este amor de Tamírides por Tecla não valoriza, em nosso entendimento, tanto a dimensão erótica ou sexual. Tamírides faz “tudo por amor a Tecla e para a possuir como esposa” (13.1). Tamírides vive angustiado pelo desinteresse dela. E não era para menos, pois ela estava prestes a romper com o noivado (13.2). Tamírides sabe que Tecla “ama (φιλεῖ) esse estrangeiro [Paulo]” (13.2) e está “acorrentada pelo amor” (στοργή, amor; desejo; ver o verbo στέργω, sentir desejo por; paixão sexual) por Paulo (19.1).

Com Alexandre temos algo um pouco diferente. Atente-se no já mencionado contacto físico, o abraço, que nos remete para o desejo sexual. Este homem, não obstante o facto de sentir-se “atraído”, ἠράσθη (26.1) por Tecla, também a amava (φιλῶν αὐτήν, 27.1). Isto significa que havia uma atração física da parte de Alexandre (ἐράω), mas também um amor (φιλέω) em parte idêntico ao de Tamírides. No primeiro caso, Tamírides tinha ciúmes de Paulo, mas na perícopes com Alexandre, o homem de Antioquia nutriu o mesmo sentimento pelo facto de ter sido rebaixado por Tecla (Bremmer, 1996, pp. 50-56). É curiosa e até paradoxal a forma como Tecla rejeita estes dois homens, porque o mesmo já não acontece em relação a Paulo. Também aqui há vocabulário romanceado. Repare-se que Tecla “desejava (ἐπεπόθει, do verbo ἐπέπω, “seguir um exemplo”) também considerar-se digna de estar na presença de Paulo” (7.2), “sentia-se atraída pela fé” (7.2), estava “dominada por um novo desejo e uma perigosa paixão (ἐπιθυμία (apetite/desejo sexual) καινῇ καὶ πάθει δεινῷ (9.2) e “desejava (ἐπεπόθει) muito rever Paulo” (40.1, ver Jackson-McCabe, 2010, pp. 275-276). Tecla está encantada por Paulo e pelos seus “discursos sedutores e obscuros” (8.2). Neste sentido, parece haver traços

⁵ Outi Lehtipuu considera que “the story has often been seen as a love triangle between Thecla, her fiancé, and, indeed, who? Is Thecla’s partner and the object of her emotions Paul, Christ, or God?” (Lehtipuu, 2022, p. 152).

de erotismo e atração pelo apóstolo (Kotrotsits, 2018, pp. 343-366). Todavia, Sarah Parkhouse desfaz todas as dúvidas e refere que não havia nenhum desejo sexual da parte de Tecla, embora o vocabulário aplicado nos leve a pensar o contrário. Segundo a autora, ela está, sim, perdida de amores pelos ensinamentos do apóstolo (Parkhouse, 2017, p. 577), como demonstra a aplicação do verbo ἐπέπω em 7.2.

Conclusão: Para uma releitura da *Iliáda* e dos *Atos de Paulo e Tecla*

Que relação se pode estabelecer entre os dois *corpora*? Obviamente que a história de Agamémnon, Aquiles e Briseida não tem o mesmo fim que o agitado caso de Tamírides, Alexandre e Tecla. Mas os *topoi* estão bem presentes e a narrativa apócrifa cristã, parece-nos, foi buscar o essencial da epopeia homérica: homens que disputam uma mulher ou, se quisermos, homens perdidos de amor por uma mulher. Para falarmos de *topoi* precisamos, obrigatoriamente, de falar na componente lexical dos dois textos. No que diz respeito ao vocabulário, nota-se que os *Atos de Paulo e Tecla* recorrem a expressões frequentes na *Iliáda* (veja-se a Tabela 1 – “Afinidades temático-linguísticas entre a *Iliáda* e os *Atos de Paulo e Tecla*”). Por exemplo, a cólera de Aquiles (*Il.* 9.260) é semelhante à de Tamírides (*Acts Paul* 15.1): θυμός. O mesmo se pode dizer em relação ao ciúme. Também o choro de Aquiles perante a partida forçada de Briseida é semelhante ao choro de Tamírides ao ver que Tecla não é capaz de escutá-lo (cf. *Il.* 1.349 e *Acts Paul* 10.2). Aludimos igualmente à promessa de casamento de Tamírides com Tecla (*Acts Paul* 7.1) e ao lamento de Briseida pela morte de Pátroclo, em que a donzela de Lirnesso lembra a promessa que ele fez para que Briseida se pudesse tornar “a esposa legítima de Aquiles” (*Il.* 19.299). Nem a parte erótica foi descurada. O desejo e a atração de Alexandre relacionam-se, em certa medida, com o que Aquiles diz sobre Agamémnon a respeito de Briseida (*Il.* 9.336: “Que durma com ela e tire o seu prazer”). Também há que referir a ausência de práticas sexuais enquanto Briseida esteve na tenda de Agamémnon (*Il.* 19.261-63) e a salvaguarda da castidade do corpo de Tecla (*Acts Paul* 25.2; 31.2).

Tanto Tecla como Briseida são mulheres dependentes dos homens até determinadas fases das narrativas: Tecla conseguirá tornar-se independente por via do cristianismo e da mensagem autonomizante de Paulo. Já Briseida fica com Aquiles. Quer num como noutro caso, sobressai o amor e o interesse de dois homens por duas mulheres. Assim sendo, concluímos que as histórias de Aquiles, Agamémnon e Briseida, na *Iliáda*, e Tamírides, Alexandre e Tecla, nos *Atos de Paulo e Tecla*, apresentam alguns elos de ligação, particularmente na forma como conquistar uma mulher, uma vez que as personagens recorrem a estratégias idênticas. No entanto, será o texto homérico a deixar uma importante mensagem ao lembrar que, apesar de se poder fazer tudo (ou quase tudo) por uma mulher, elas merecem ser tratadas com estima e amor, sobretudo por homens bons e “no seu perfeito juízo” (*Il.* 9.342).

Anexo

Topos(oi)	Ilíada (Il.)	Atos de Paulo e Tecla (Acts Paul)
Cólera	Cólera de Aquiles (9.260)	Cólera de Tamírides (15.1)
Ciúme	Ciúmes de Agamémnon (1.181-87)	Ciúmes de Alexandre (27.1)
Cobiça	Agamémnon cobiça Briseida (1.322-23)	Alexandre atraído por Tecla (26.1)
Beleza	“Briseida de lindo rosto” (e.g. 1.184)	A formosura de Tecla (29.2; 34.2)
Angústia/ sofrimento	“Por causa dela [Briseida] estava Aquiles deitado em sofrimento” (2.693)	“Porque passo [Tamírides] muitas angústias por Tecla” (13.2)
Tristeza/choro	“Aquiles rompeu a chorar” (1.349)	Choro de Tamírides (10.2)
Amor/desejo/ atração	Aquiles ama e deseja Briseida (9.342-43) Agamémnon resistiu à atração que sentia por Briseida (19.258-65)	Tecla deseja ver/estar com Paulo (7.1; 9.2; 40.1). Tecla estava “acorrentada pelo amor” (19.1) Alexandre sentia-se atraído por Tecla (26.1)
P r o m e s s a d e c a s a m e n t o	“(…) mas prometeste que me farias a esposa legítima de Aquiles” (19.299)	“Tecla (…), que já tinha sido prometida em casamento por Tamírides” (7.1)

Tabela 1 - Afinidades temático-linguísticas entre a *Ilíada* e os *Atos de Paulo e Tecla*

Referências bibliográficas

Fontes:

- André, C. A. (2006a). Ovídio. *A Arte de Amar*. Cotovia.
 André, C. A. (2006b). Ovídio. *Amores*. Cotovia.
 Lourenço, F. (2012). Homero. *Iliada* (5th ed.). Cotovia.
 Murray, A. T. (1963). *The Iliad* (Vol. 1–2). William HeineMann Ltd; Harvard University Press.
 Piñero, A., & Cerro, G. del. (2005). *Hechos Apócrifos de los Apóstoles. Hechos de Pablo e Tomás* (Vol. 2). Biblioteca de Autores Cristianos.

Obras gerais e estudos específicos:

- Bain, K. (2011). Socioeconomic Status in Early Christianity and Thecla's Rejection of Marriage. *Journal of Feminist Studies in Religion*, 27(2), 51–69. URL: <https://doi.org/10.2979/jfemistudreli.27.2.51>
- Bremmer, J. N. (1996). Magic, Martyrdom, and Women's Liberation in the Acts of Paul and Thecla. In J. N. Bremmer (ed.), *The Apocryphal Acts of Paul and Thecla* (pp. 36–59). Pharos Publishing House.
- Bremmer, J. N. (1998). The Novel and the Apocryphal Acts: Place, Time and Readership. In H. Hoffmann & M. Zimmerman (eds.), *Groningen Colloquia on the Novel IX* (pp. 157–180). Forsten.
- Brown, P. (1988). *The Body and Society: Men, Women, and Sexual Renunciation in Early Christianity*. Columbia University Press.
- Clark, E. A. (1995). Antifamilial Tendencies in Ancient Christianity. *Journal of the History of Sexuality*, 5(3), 356–380.
- Cooper, C. (1995). Hyperides and the Trial of Phryne. *Phoenix*, 49(4), 303–318. URL: <https://doi.org/10.2307/1088883>
- Diggle, J. (ed.). (2021). *The Cambridge Greek Lexicon* (Vol. 1–2). The Cambridge University Press.
- Duè, C. (2002). *Homeric Variations on a Lament by Briseis*. Rowman & Littlefield Publishers.
- Duè, C. (2007). Learning Lessons from the Trojan War: Briseis and the Theme of Force. *College Literature*, 34(2), 229–262.
- Elliott, J. K. (2018). The Apocryphal Acts and the Ancient Novel: Literary Parallels to Early Non-Canonical Christian Writings. *The Expository Times*, 129(11), 495–503. URL: <https://doi.org/10.1177/0014524618757909>
- Fantuzzi, M. (2012). *Achilles in Love: Intertextual Studies*. Oxford University Press.
- Felson, N., & Slatkin, L. M. (2004). Gender and Homeric epic. In R. Fowler (ed.), *The Cambridge Companion to Homer* (pp. 91–114). Cambridge University Press.
- Frenschkowski. (2017). Domestic religion, family life and the apocryphal Acts of the Apostles. *Archiv Für Religionsgeschichte*, 18(1), 123–155.
- Grimal, P. (2005). *Dicionário da Mitologia Grega e Romana* (5th ed.). Bertrand Brasil.
- Hertel, D. (2011). The Myth of History: The Case of Troy. In K. Dowden & N. Livingstone (Eds.), *A Companion to Greek Mythology* (pp. 425–441). Wiley-Blackwell.
- Jackson-McCabe, M. (2010). Women and Eros in Greek Magic and the Acts of Paul and Thecla. In S. P. Ahearne-Kroll, P. A. Holloway, & J. A. Kelhoffer (eds.), *Women and Gender in Ancient Religions: Interdisciplinary Approaches* (pp. 267–278). Mohr Siebeck.
- Kotrosits, M. (2018). Penetration and Its Discontents: Greco-Roman Sexuality, the Acts of Paul and Thecla, and Theorizing Eros without the Wound. *Journal of the History of Sexuality*, 27(3), 343–366. URL: <https://doi.org/10.7560/JHS27301>
- Kötzel, M. (2005). Thecla und Alexander – oder Kleider machen Leute: Dramatische Ouvertüre des Antiochia-Zyklus. In M. Ebner (ed.), *Aus Liebe zu Paulus? Die Akte Thekla neu aufgerollt* (pp. 91–109). Katholisches Bibelwerk.
- Lateiner, D. (2004). The Iliad: An unpredictable classic. In R. Fowler (ed.), *The Cambridge Companion to Homer* (pp. 11–30). Cambridge University Press.
- Lehtipuu, O. (2022). *Apostolic Authority in the Acts of Thecla* (O. Lehtipuu & S. Petersen, Eds.; pp. 147–164). SBL Press.
- Létoublon, F. (2011). Homer's Use of Myth. In *A Companion to Greek Mythology* (pp. 27–45). Wiley-Blackwell.

- MacDonald, D. R. (1994). *Christianizing Homer: The Odyssey, Plato and the Acts of Andrew*. Oxford University Press.
- Míguez Barciela, A. (2010). La dualidad de Aquiles y Agamenón en la trama de la *Ilíada*. *Ágora. Estudos Clássicos Em Debate*, 12, 9–35.
- Molli, L. (2022). Just a pale shadow? The characterization of Briseis in Homer's *Iliad*. *Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae*, 61(1), 1–9. URL: <https://doi.org/10.1556/068.2021.00001>
- Parkhouse, S. (2017). The Fetishization of Female Exempla: Mary, Thecla, Perpetua and Felicitas. *New Testament Studies*, 63(4), 567–587. URL: <https://doi.org/10.1017/S0028688517000157>
- Rocha Pereira, M. H. (2014). *Estudos sobre a Grécia Antiga. Artigos*. Imprensa da Universidade de Coimbra/Fundação Calouste Gulbenkian.
- Rodrigues, N. S. (2006). E Afrodite foi à guerra. A mulher e a guerra segundo a *Ilíada*. In A. R. dos Santos & J. Varandas (eds.), *A Guerra na Antiguidade* (pp. 103–123). Caleidoscópio/Centro de História da Universidade de Lisboa.
- Rodrigues, N. S. (2013). The ambiguity of the public and the private spheres in the Athenian polis of the Tyrannicides and Pericles. *Res Antiquitatis*, 4, 79–91.
- Snyder, J. (2021). Thinking with the Apostles about Sex, Intermarriage, and the Minority Experience. In T. Nicklas, J. E. Spittler, & J. Bremmer (eds.), *The Apostles Peter, Paul, John, Thomas and Philip with their Companions in Late Antiquity* (pp. 100–117). Peeters.
- Teixeira, C. (2009). Casamento, adultério e sexualidade no Direito Romano: O caso particular da Lex Iulia de Maritandis Ordinibus e da Lex Iulia de Adulteris Coercendis. In J. A. Ramos, M. do C. Fialho, & N. S. Rodrigues (eds.), *A Sexualidade no Mundo Antigo* (pp. 361–366). Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos/Imprensa da Universidade de Coimbra/Centro de História da Universidade de Lisboa.
- Ubieta Bernabé, C. (2022). Ways of Life in the Apocryphal Acts of Apostles: Chastity as Autonomy? In O. Lehtipuu & S. Petersen (eds.), *Ancient Christian Apocrypha. Marginalized Texts in Early Christianity* (pp. 127–145). SBL Press.
- Wright, I. (2016). The Wife of Achilles. *Mnemosyne*, 69(1), 113–118.

Resumo

Briseida, “cuja beleza igualava a da dourada Afrodite” (*Il.* 19.282), é uma das principais personagens da *Ilíada* que está na origem da discórdia entre Aquiles e Agamémnon. No ataque a Lirnesso, o guerreiro Aquiles capturou a bela jovem, por quem se afeiçoou. No entanto, o rei de Micenas quis recuperar a donzela Briseida, o que fez aumentar ainda mais a cólera do herói. Aquiles acusa Agamémnon de ter ficado com a mulher que lhe suscitava maior interesse. Para acalmar a ira de Aquiles, o ancião Nestor, que desaprovava a atitude do Atrida, aconselha-o a oferecer presentes ao guerreiro lesado. Agamémnon faz um juramento em que restitui Briseida a Aquiles, confessando ainda nunca se ter deitado com ela na cama (*Il.* 19.262). Os *Atos de Paulo e Tecla*, um texto apócrifo dos séculos II/III d.C., narram a história de uma jovem, também ela bela e importante, chamada Tecla, que vivia em Icônio. Tamírides era um homem de relevo da cidade a quem Tecla fora prometida em casamento. Porém, com a chegada do apóstolo Paulo, os planos mudaram radicalmente. A jovem abdica do enlace matrimonial e converte-se ao cristianismo. Como consequência, ela é condenada à fogueira. Escapando à sentença, Tecla vai para Antioquia da Pisídia, onde se cruza com Alexandre, outro homem que a cobiça e se perde de amores por ela, mas sem sucesso. O resultado foi uma nova condenação, desta feita *ad bestias*. Face ao caos que se tinha gerado, o governador decide libertá-la. Com este trabalho, pretendemos estudar a possível receção do *topos* homérico no texto apócrifo cristão, em que uma mulher bela é disputada por vários homens movidos pelo amor e, simultaneamente, pelo ciúme e pelo desejo de vingança.

Abstract

Briseis, “like golden Aphrodite” (*Il.* 19.282), one of the main characters in *Iliad*, is the center of the strife between Agamemnon and Achilles. On Lyrnessus’ attack, Achilles captured the beautiful woman by whom to take a liking. However, the Mycenaean’s king wanted to recover the girl Briseis, attitude that increasing the anger of the hero. Achilles blames Agamemnon because he won the girl. To calm down the situation, Nestor, the old man, advises Agamemnon to offer gifts for Achilles. The Athridae delivers Briseis and do a swear: he never slept with her. The *Acts of Paul and Thecla*, an apocryphal text of the second/third century CE, tell the story of a pretty woman named Thecla who lived in Iconium. Thamyris is an important man of the city and Thecla was betrothed to him. When Paul arrives to the city, the plans of the young fiancé change quickly. Thecla break off the engagement and become Christian. She is condemned to the fire. Then, she survives and go with Paul to Antioch of Pisidia. In this city, a relevant man named Alexander wants to conquer her, but with no success. Another condemnation, but Thecla run way again. The purpose of this paper is to study the possible reception of the Homeric topic in the apocryphal Christian text, which a beautiful girl is disputed by several men that fell love and, at the same time, jealousy and the desire of revenge.

A figura do herói guerreiro na declamação grega da antiguidade tardia¹

The Figure of the Warrior Hero in Late Greek Declamation

Vanessa Fernandes

Centro de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa
anavanessa@campus.ul.pt
ORCID: 0000-0002-3010-3524

Fotini Hadjittofi

Centro de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa
f.hadjittofi@campus.ul.pt
ORCID: 0000-0002-2092-2497

Palavras-chave: Exercícios de retórica, Libânio, Corício de Gaza, Antiguidade Tardia, Recepção da comédia, Recepção de Aquiles.

Keywords: Rhetorical Exercises, Libanius, Choricus, Late Antiquity, Reception of Comedy, Reception of Achilles.

De Libânio de Antioquia e Corício de Gaza, professores de retórica dos séculos IV e VI d.C., conservou-se um acervo de exercícios escolares único, não só pela sua extensão, mas também pela variedade de temas abordados. Na sua época, Libânio foi considerado um professor brilhante. Dois séculos depois, o seu *corpus* já tinha conseguido alcançar o *status* de “clássico”, servindo de inspiração para Corício, que se dedicou à reelaboração de vários dos seus textos². Estes dois autores tornaram-se assim ligados inextricavelmente um ao outro, não só pelo laço da intertextualidade, mas também por serem actualmente dos testemunhos mais notáveis do desenvolvimento da retórica grega e do papel da educação na antiguidade tardia. Tanto os *progymnasmata* (Libânio) como as decla-

¹ O presente artigo foi escrito ao abrigo do Acordo Ortográfico de 1945. As autoras agradecem o apoio financeiro da FCT através do projecto PTDC/LLT-LES/30930/2017 (fundos nacionais). Fotini Hadjittofi é responsável pela secção 2, sobre Aquiles. O resto do artigo é inspirado em grande parte na tese de mestrado de Vanessa Fernandes, “A recepção da comédia teatral nas declamações de Libânio e Corício”, defendida em Outubro de 2022.

² Por exemplo, o tratado de Corício em defesa dos mimos é directamente inspirado num tratado de Libânio em defesa da pantomima; sobre os ecos linguísticos: Cresci, 1986.

mações (Libânio e Corício) que se conservaram foram, muito provavelmente, usados como exercícios-modelo para ensinar os alunos em sala de aula. Hoje, estes exercícios distinguem-se como extraordinários testemunhos da transmissão de conhecimento e recepção dos géneros literários que os precederam – como a epopeia e a poesia dramática.

Nestes exercícios encontramos variados *topoi* literários, aplicados e moldados consoante aquilo que era esperado da premissa de cada exercício. Marcando presença no rol, a figura plural do herói, do militar e do soldado é pontual e multifacetada. Intrínseca à antiguidade, a guerra e os seus agentes são constantes da sociedade. Articulando o contexto escolar com a representação literária do guerreiro, as próximas páginas exploram e analisam – de Aquiles ao cidadão soldado – o papel do guerreiro nos exercícios retóricos escolares.

O que este artigo demonstra é uma dupla tendência da retórica grega tardo-antiga: primeiro, de se aproximar cada vez mais a géneros literários poéticos (epopeia, drama) e narrativos (romance) e, segundo, de transferir a sua atenção do foro cívico para o pessoal e psicológico. Esta tendência é, por vezes, aludida de modo geral pelos estudiosos, mas raramente é estudada em pormenor e através de exemplos concretos³. A figura do herói guerreiro que surgirá neste artigo exhibe perfeitamente esta “literaturalização” da declamação grega tardo-antiga, assim como a sua crescente preocupação pelo mundo interior das personagens e pelo impacto de forças exteriores neste – como o amor, que impulsiona a “narrativa” tanto no caso do Aquiles de Corício como na *antilogia* entre um jovem herói apaixonado e o seu pai, pelo mesmo autor. Ao longo deste estudo, verificaremos como a declamação se centra na psique dos jovens heróis – espelhos para os estudantes em sala de aula – e como o recurso à literatura clássica ajuda a moldar personagens e explorar as suas motivações e paixões.

1. Formando o *pepaideumenos*

Significando ambivalentemente cultura e educação, a *paideia* sublinha a importância da herança do mundo clássico nas sociedades que lhe sobreviveram. Os autores da Segunda Sofística (séculos I–III d.C.), que poderia muito bem ser apelidada como o primeiro renascimento clássico, dedicaram-se extensivamente à propagação e inculcação da arte retórica e da literatura clássica na sua sociedade (Anderson, 2007, p. 370). Assim, durante esta época, tal como na antiguidade tardia (séculos IV–VI d.C.), a *paideia* deixou de ser um conceito meramente cognitivo e cultural e tornou-se ademais numa actividade fundamental e propositada (apesar de extremamente dispendiosa) (Cribiore, 2001a, pp. 85–86; Watts, 2006, p. 2).

³ Em geral, Kennedy (1999, p. 3): “shifting focus from persuasion to narration, from civic to personal contexts, and from speech to literature”. Um estudo com exemplos concretos é o de Heusch (2005), que desenvolve o tema da “Literarisierung” da *etopoeia*. Sobre a auto-representação do retor tardo-antigo como poeta e a expansão da retórica para a esfera tradicional da poesia: Hadjittofi, 2017.

Atentar uma definição única do sistema educacional da antiguidade tardia é uma tarefa complexa e quase impossível – tal como seria a sua gestão num território tão vasto e em constante mudança (Booth, 1979, p. 8). Ainda assim, aceitemos a organização tripartida da educação como Corício a dispõe na *Or. 7.5 (Oração Fúnebre a Procópio)*:

“Τοιγαροῦν ἐπὶ μὲν θύρας ἤκε ποιητικὰς ἡλικίαν ἔχων ἦν οἱ τὰ πρῶτα παιδευόμενοι γράμματα, εἰς Ἑρμοῦ δὲ παλαίστραν ἐφοίτησε χρόνον ἄγων τοσοῦτον ὅσον οἱ τὰ Μουσῶν ἔτι μανθάνοντες, βῆμα δὲ καὶ νέων χορὸς αὐτὸν διεδέξατο τοῖς τὰ ῥητόρων τελουμένοις ὁμήλικα (...)”.

Então [Procópio] veio até aos **portões poéticos** quando tinha a idade em que as crianças são ensinadas as **primeiras letras**; foi para a **palestra de Hermes**, sustentando tantos [anos] quanto os que ainda são estudantes dos assuntos das Musas, e receberam-no a tribuna e o coro dos jovens sendo ele da mesma idade que aqueles que são iniciados em retórica (...)

Neste discurso, Corício recorda a educação precoce do seu mentor, Procópio de Gaza. Narrando como Procópio levava um nível de avanço dos demais colegas da sua idade, Corício nomeia três níveis de escolaridade distintos: “as primeiras letras” (nível primário), “os portões poéticos” onde os alunos são “estudantes dos assuntos das Musas” (nível intermédio), e a “palestra de Hermes” (nível avançado/superior – que neste caso se refere à escola de retórica). O percurso de Procópio culmina por fim quando se torna professor e “[recebem-no] a tribuna e o coro dos jovens”. Estes três níveis eram ensinados, logicamente, de modo progressivo. Todavia, não era raro que se interceptassem e sobrepusessem, dificultando a compreensão e distinção entre os graus de ensino e complicando deste modo uma definição consistente e única do sistema escolar (Booth, 1979, p. 10; Kaster, 1983, p. 346).

Independentemente da distinção dos níveis, a matéria fundamental mantinha-se incólume, sendo passada aos alunos de modo consistente ao longo dos séculos⁴. Naturalmente, o primeiro nível era meramente introdutório: o aluno era apresentado – por um gramatista (γραμματιστής) – às noções fundamentais do conhecimento, aprendendo a ler, a escrever e a contar (Marrou, 1956, pp. 223, 230, 234-5). Dominando estes conceitos, os alunos passariam para o nível introdutório, ensinado pelo gramático (γραμματικός). Por esta altura seriam introduzidos a um vasto número de autores, quase exclusivamente poetas, e às suas respectivas obras. Aqui não só eram estudados (e memorizados) os textos literários como se introduziam também as noções de género, metro e prosódia; desenvolver-se-ia ademais a leitura expressiva, estudar-se-ia a gramática e praticar-se-iam

⁴ Isto não passa sem sublinhar que a *paideia* foi alvo de críticas e tentativas de reformulação. Com o crescente domínio do cristianismo, muitos devotos opuseram-se aos textos repletos de referências pagãs e teor mitológico. A opinião assim dividia-se entre aqueles que queriam reestruturar os textos de modo a suprimir a religião pagã (como é o exemplo de Zacarias de Gaza) e outros que aceitavam a mitologia como uma adição estilística e fictícia para enriquecer os textos (como Procópio e Corício de Gaza) (Fernandes, 2022, pp. 32-33).

a pronúncia e a interpretação e compreensão das funções sintáticas (Marrou, 1956, p. 227, 230; Penella, 2011, p. 77, Watts, 2006, p. 3). Era também neste nível que os jovens alunos seriam introduzidos aos *progymnasmata* que, como o nome indica, eram um conjunto de (14) exercícios preliminares ao exercício retórico por excelência – a declamação.

Por fim, o nível avançado ou superior, dedicava-se ao ensino especializado de várias artes, nomeadamente a retórica, a filosofia, o direito e outras tantas na área das ciências (Marrou, 1956, pp. 243-255, 263-266). De particular importância para nós é o ensino em escolas de retrica, como aquelas em que leccionaram Libnio e Corcio. Nesta altura os alunos tinham contacto principalmente com autores de obras em prosa; contudo, pelo menos nas escolas de Libânio e Corcio, havia um especial cuidado em continuar o ensino literário generalizado, não descurando as obras poéticas. Libânio, inclusive, ter mantido gramáticos ao serviço da sua escola para que complementassem a aprendizagem dos seus alunos aprofundando o estudo literário enquanto exercitavam a arte retórica (Fernandes, 2022, pp. 44-45). Durante o ensino retórico, continuava-se a prática dos *progymnasmata*. No nível intermédio, seria pedido aos alunos que compusessem apenas quatro exercícios: a fábula, a narração, a anedota e a máxima. Sob a alçada do retor, todavia, os estudantes deviam ademais criar e praticar a confirmação, a refutação, o lugar-comum, o encómio, a invectiva, a comparação, a personificação, a descrição, o argumento e a introdução/discussão de lei (Marrou, 1956, p. 239; Penella, 2011, pp. 78-82, 85). Só quando estes exercícios tivessem sido devidamente assimilados é que o aluno seria finalmente introduzido na arte declamatória.

Com origem na época clássica, a prática da declamação tornou-se numa parte indispensável da educação retórica grega e romana. Produzidas a pedido dos professores em sala de aula, as declamações consistiam em exercícios que seguiam as regras de um habitual discurso retórico e que exercitavam a imaginação, a escrita e consequente exposição oral do que seria dito por um certo personagem, numa certa situação, de modo a convencer ou dissuadir um determinado auditório. Denota-se aqui o interesse crescente dos retores e do público na psicologia dos personagens, algo que levará as declamações a adquirirem funções que até então eram apenas do domínio da literatura (nomeadamente com a criação de narrativas acerca da vida interior dos personagens em vez das suas acções públicas, a exploração das emoções e a criação de mundos alternativos, mas não incompatíveis com a realidade histórica) (Webb, 2006).

Aquando da preparação e apresentação das declamações, os alunos deviam pôr em prática tudo o que teria aprendido até então. Assim, o variado leque de autores a que foram expostos ao longo dos seus anos de instrução articulava diversos ensinamentos que deveriam empenhar na construção e entrega do discurso retórico. Entre os autores mais estudados não é possível ignorar a influência fundamental de Homero, Menandro, Eurípides e Demóstenes – autores que podemos considerar como “pilares da educação clássica” (Marrou, 1956, p. 228). Da obra de cada um destes, variadas lições poderão ser extrapoladas. De Demóstenes colheriam o estilo cuidado e o rigor retórico. De Eurípides e Menandro seriam de imitar a vitalidade dos caracteres, a consistência das suas naturezas e o realismo dos seus discursos. De Homero, o pai da literatura, os ensinamentos

seriam múltiplos, conquanto, como fundamento e influência inescapável a toda a literatura que se lhe segue, as suas épicas edificaram heróis – e consequentemente acções e máximas – a imitar, a louvar e a censurar.

2. O herói por excelência: Aquiles

A escola tardo-antiga procurava inculcar nos seus alunos uma formação global, literalmente “enciclopédica” – designada pela expressão *egkyklios paideia* (Cribiore, 2001b, p. 241). Esta expressão, contudo, poderia também apontar para o carácter “circular” (ἐγκύκλιος) da educação: os alunos começavam as suas leituras com Homero e acabavam a sua formação retórica a declamar, assumindo muitas vezes o papel de heróis homéricos. Assim, todo o processo educativo subjugava o aluno a um percurso circular e eterno em volta da obra homérica. A um nível intermédio, o aluno aprenderia a ler e a interpretar as epopeias homéricas de pontos de vista diferentes, sendo que era a *Iliáda* o texto mais estudado. O tratado de Plutarco (séc. II d.C.) *Como deve o jovem ouvir os poetas?* ofereceu-nos um testemunho das várias estratégias hermenêuticas às quais os alunos seriam expostos – não é por acaso que este tratado está repleto de referências às epopeias homéricas, com principal atenção à *Iliáda*. Também não é coincidência que nos exercícios práticos preliminares haja uma forte preferência pela *Iliáda* como fonte de enredos e personagens que os alunos poderiam justificar e/ou criticar. Logo no primeiro canto desta epopeia encontramos um tema controverso – um conflito entre dois heróis: Aquiles e Agamémnon. Cada um tem tanto argumentos válidos para defender a sua posição, quanto graves falhas no seu pensamento e por isso, com base neste conflito, os professores podiam ensinar aos seus alunos como era possível não só justificar, mas também censurar, tanto Aquiles como Agamémnon.

Não surpreende, então, que no *corpus* de *progymnasmata* de Libânio encontremos duas obras contraditórias: um elogio (ἐγκώμιον) e uma invectiva (ψόγος) à mesma personagem iliádica: Aquiles – o protótipo do herói de guerra⁵. Libânio entrelaça a vida homérica do herói com elementos míticos não atestados ou pouco desenvolvidos no texto homérico, como a sua infância junto de Quíron (um ser sábio e casto no elogio e uma monstruosidade incrível na invectiva)⁶ ou a sua estadia na ilha de Esquiro. Este último episódio, frequentemente representado nas artes visuais, postulava que Tétis, sabendo que o seu filho morreria caso se juntasse aos outros Aqueus na expedição a Tróia, escondeu o adolescente Aquiles entre as filhas do rei de Esquiro, vestindo-o de mulher, até que Ulisses, informando-se do paadeiro do herói, desvendou a sua natureza masculina por meio de uma artimanha. A dissimulação em Esquiro é justificada no elogio como

⁵ *Progymnasma* 8.3 (ἐγκώμιον); 9.1 (ψόγος).

⁶ Quíron é brevemente mencionado na *Iliáda* (XI.830-832) como sendo o “mais justo entre os Centauros” e aquele que ensinou Aquiles a usar ervas medicinais; na *Iliáda*, o preceptor de Aquiles e aquele que parece ter tomado conta dele quando era criança é Fénix (canto IX). Sobre o enigma dos dois tutores homéricos de Aquiles: Robbins, 1993 e Mackie, 1997.

um sinal de que Aquiles é um bom filho, incapaz de causar sofrimento à sua mãe. Na invectiva, por sua vez, o mesmo acto é fortemente censurado como um comportamento vergonhoso – se Aquiles fosse verdadeiramente um bom homem, não cederia ao medo da mãe e protestaria que esconder-se entre mulheres seria um destino “pior do que a morte” (*Prog.* 9.1.7: ὅτι τοῦτο θανάτου χαλεπώτερον).

A mesma estratégia de interpretar e avaliar o mesmo episódio de formas radicalmente distintas verifica-se nas partes do elogio e da invectiva que correspondem à vida homérica de Aquiles. Tomemos como exemplo, a convocatória de uma assembleia feita por Aquiles no canto I da *Ilíada*. Por um lado, tal feito é elogiado porque mostra a preocupação do herói pela saúde dos soldados que morriam graças à peste enviada por Apolo (*Prog.* 8.3.12). Por outro lado, na invectiva, a mesma convocatória é representada como um acto de insurreição, uma vez que Aquiles nem tinha autoridade para convocar uma assembleia (*Prog.* 9.1.8: ἄκυρος ὢν), nem se podia depois queixar quando Agamémnon lhe retirou “a donzela” (Briseida) para o tornar mais prudente (σωφρονίζοντος), mais instruído (παιδεύοντος) e em geral, “melhor” (βελτίω)⁷. A partir daqui a invectiva atribui toda a motivação da famosa raiva de Aquiles a uma emoção tão frívola e indigna como o amor por uma prisioneira (9.1.10: διὰ μίαν αἰχμάλωτον), que nunca deveria ter levado um herói nem a derramar lágrimas nem a trair os seus companheiros. O estudo psicológico de Aquiles feito por Libânio usa a literatura anterior não só como fonte de enredos para os seus exercícios, mas também como base para explorar mundos alternativos (“o que faria Aquiles se fosse um homem bom?”).

Dois séculos mais tarde, o cristão Corício de Gaza, escreve uma *antilogia* que parece expandir os dois exercícios preliminares de Libânio em declamações mitológicas completas: o elogio de Aquiles é proferido por Polidamante (*Decl.* 1) e a invectiva por Príamo (*Decl.* 2). As *Declamações* 1 e 2 (= *Op.* X e XII) assumem um tema complexo, com origem num mito pós-homérico atestado pelo menos desde o século I d.C.⁸: apaixonando-se por Políxena, filha de Príamo e irmã de Heitor, Aquiles envia uma proposta de casamento à família real de Tróia, prometendo aliar-se a esta, se lhe concedessem Políxena como esposa. A premissa mitológica não permite que o próprio Aquiles apresente os seus argumentos perante Príamo e os outros anciões Troianos que debatem sobre a adequabilidade de tal casamento; por isso, tendo enviado uma embaixada, Aquiles permanece no acampamento dos Aqueus e aguarda o julgamento. Corício delega, então, a apresentação dos argumentos a favor do casamento (e, portanto, a favor de Aquiles) a um Troiano que já na *Ilíada* tinha a reputação de ser bom conselheiro: Polidamante⁹. Na *Declamação* 1, Polidamante, esforça-se por tecer um

⁷ *Progymnasma* 9.1.9: τοῦ δὲ Ἀγαμέμνονος αὐτὸν σωφρονίζοντος καὶ παιδεύοντος καὶ πειρωμένου βελτίω ποιεῖν τῇ τῆς κόρης ἀφαιρέσει.

⁸ Os primeiros testemunhos literários deste mito são as obras pseudépigráficas de Díctis Cretense 3.3 (onde Aquiles dirige a proposta a Heitor) e Dares Frígio, onde Aquiles manda um escravo a Hécuba (27: *cogente amore Phrygio servo fidelissimo mandata dat ferenda ad Hecubam et ab ea sibi uxorem Polyxenam poscit*).

⁹ *Ilíada* XII.60-81; XIII.725-753; XVIII.249-253. O próprio Polidamante refere alguns destes momentos, citando as suas palavras iliádicas em *Decl.* 1.2.8-10.

elogio a Aquiles e antecipar as previsíveis críticas sobre o carácter do herói. Na *Declamação 2*, Príamo toma a palavra para dismantlar o elogio e impugnar a possibilidade de tal casamento¹⁰. O velho e desolado Príamo, que tem a última palavra nesta *antilogia*, também parece ter os argumentos mais fortes e a simpatia do próprio Corício, que confessa, no seu comentário introdutório à declamação, que “tal como vós [a audiência], eu também tive pena do velho e achei terrível que Príamo entregasse a sua filha a Aquiles, que ‘o privou de tantos filhos corajosos’ [citando a *Ilíada* XXII.44]”¹¹.

O primeiro argumento na declamação de Polidamante vira-se muito facilmente contra ele e contra Aquiles. Após a morte de Heitor, diz Polidamante, Tróia ficou sem defensores de valor, uma vez que os seus aliados (Indianos, Etíopes e Amazonas) são todos fracos; Tróia precisa de Aquiles. Aqui, Polidamante refere-se extensivamente às Amazonas que, segundo o mito, foram defender a cidade logo após o funeral de Heitor¹². Segundo Polidamante, sendo mulheres, estas “guerreiras” não podem ser úteis em batalha pois, como diz, “sabemos que se um homem tentar fazer o trabalho de uma mulher, o resultado será mau e incongruente. Então, [admitimos] que, para nós, é anormal fiar-lã, mas que elas podem aprender a usar armas a um alto nível?”¹³ Príamo (*Decl.* 2.2.19-20) responde a esta alegação defendendo que todas as aptidões se adquirem pelo treino. Aqui, menciona também um episódio constrangedor da vida de Aquiles, mencionando a notória estadia do Pelida na ilha de Esquiro onde este se vestiu de mulher, participando em todas as actividades mulheris com as outras donzelas da corte. Se Aquiles conseguiu adquirir as maneiras femininas e fazer o trabalho doméstico de uma rapariga sem ninguém na corte notar que era, de facto, um rapaz, tal deve ser porque todo o tipo de trabalho pode ser feito tanto por homens como por mulheres, sendo o treino intensivo suficiente para alcançar um alto nível de competência. Príamo preferia, por isso, confiar nas aptidões militares das Amazonas do que prometer a sua querida filha a Aquiles, seu inimigo. Esta ambivalência entre a natureza inata e o treino como base da excelência é, de facto, transversal na obra de Corício e tem potenciais implicações metaliterárias e psicológicas: se a alma humana pode ou não ser moldada pelo hábito e

¹⁰ Tal como a *antilogia* entre o anónimo jovem herói e o seu pai avarento, a ser examinada na secção em baixo, esta também gira em torno do tema de um possível casamento entre um jovem guerreiro e a rapariga pela qual se apaixonou. A ordem da apresentação das declamações é igual: em ambos os casos fala primeiro quem está a favor do casamento e dos desejos do herói guerreiro e depois uma figura paternal, que se opõe a estes.

¹¹ *Decl.* 2.t.1: Συνήλγησα κἀγὼ μεθ' ὑμῶν τῷ πρεσβύτῃ καὶ δεινὸν ἡγησάμην Ἀχιλλεῖ δοῦναι τὴν κόρην, ὅς <υἱὸν πολλῶν τε καὶ ἐσθλῶν εὖνιν ἔθηκε> Πρίαμον.

¹² A versão literária mais completa deste mito encontra-se em Quinto de Esmirna, *Posthoméricas*, canto I.

¹³ *Decl.* 1.2.14: ἴσμεν γάρ, ὥς γυναικείον τι ποιεῖν ἀνδρὸς ἐγχειροῦντος φαῦλον ὥς τὰ πολλὰ καὶ ἀνάρμοστον τὸ δημιουργημα γίνεται. εἰτα ἡμῖν μὲν ἔριον ἔλκειν οὐ σύνηθες, ταύταις δὲ δώσομεν ἀκριβῶς τὴν ἐν ὅπλοις ἐμπειρίαν μαθεῖν;

treino é um tema muito debatido entre os intelectuais da época e crucial para um professor que visa, precisamente, moldar almas¹⁴.

A maior parte dos dois discursos ocupa-se naturalmente no carácter do próprio Aquiles – seria este capaz de ser um bom marido para Políxena e um aliado fiável para a cidade? Polidamante tenta exculpar Aquiles de uma série de possíveis acusações, inclusive a sua propensão à raiva (a qual Polidamante, acordando com Platão, considera ser uma boa aliada da razão)¹⁵. Polidamante procura ademais desculpar a vida emocional instável e volátil de Aquiles, uma vez que as suas paixões por diferentes mulheres dificilmente inspirariam confiança em Príamo (e Políxena – a mais recente das paixões do herói). Aparentemente, sabia-se em Tróia que Aquiles tinha tido uma relação amorosa em Esquiro (com Deidameia), da qual teve um filho (Neoptólemo). Polidamante considera esta relação um resultado da imaturidade do então adolescente Aquiles – um amor nascido “da indolência e da indulgência” (*Decl.* 1.2.41: ἐξ ἀργίας τε καὶ τρυφῆς). Já na altura em que se apaixona por Políxena, Aquiles “tem uma idade mais sensata” (ibid.: ἡλικίαν ἄγων σωφρονεστέραν), sendo que ele mesmo condenaria uma relação que se desenvolvesse às escondidas, sem o consentimento do pai da rapariga.

O repúdio do caso sexual com Deidameia é relativamente fácil de alcançar, sendo este um mito extra-homérico – ou seja, que não faz parte do enredo da *Ilíada* e que nunca determinou a identidade fundamental de Aquiles como herói. O amor de Aquiles por Briseida, por outro lado, é muito mais difícil de negar e, conseqüentemente, repudiar. Os públicos da antiguidade tardia não liam no início do enredo da *Ilíada* a honra ferida de um guerreiro privado do seu prémio (γέρας). Para estes, a origem da raiva de Aquiles encontrava-se no desespero de um amante privado da sua amada – a invectiva escrita por Libânio e referida acima é um bom exemplo desta interpretação¹⁶. O Aquiles homérico, na visão da antiguidade tardia, era tão movido pela glória e a honra (κλέος) como pela cega paixão sexual. Os argumentos de Polidamante não conseguem modificar significativamente esta imagem e resumem-se a uma admissão de que “ninguém é perfeito”: Príamo pode ter chegado ao dia do seu casamento sem nenhuma experiência sexual anterior, mas nem todos os homens podem passar a sua juventude em total castidade (*Decl.* 1.2.26). Os soldados muitas vezes têm casos com prisioneiras de guerra – Polidamante não aprova tal prática, mas não é por isso que tal deixa de existir (*Decl.* 1.2.31). Ademais, os soldados também costumam apreciar aquilo que ganharam através dos seus esforços na guerra – é uma prova do seu valor (*Decl.* 1.2.33): aqui Polidamante aproxima-se de uma leitura mais “moderna” da raiva de Aquiles, que vê Briseida mais como símbolo de honra e menos como amada de Aquiles. Mas Polidamante não insiste muito nesta interpretação, passando rapidamente a proferir uma breve *etopoeia* – um solilóquio feito por Aquiles ao imaginar a sua nova vida com Políxena: “o teu futuro é [ter] uma casa, uma esposa

¹⁴ Hadjittofi, 2016 sobre o tema relacionado do transvestismo e como afecta (ou não) a alma.

¹⁵ *Decl.* 1.2.70: ὡς διάκονός ἐστιν ὁ θυμὸς τοῦ λογισμοῦ; cf. Platão, *República* IV.440b2-3: σύμμαχον τῷ λόγῳ γιγνόμενον τὸν θυμὸν τοῦ τοιοῦτου.

¹⁶ Cf. King, 1987, pp. 172–184; Fantuzzi, 2012, capítulo 3.

e pouco depois filhos. Durante tempo suficiente foste visto a ter a vida de um jovem. Esta [Políxena] não é uma prisioneira de guerra. Taltíbio [o mensageiro que tirou Briseida] nunca [virá] por ela [i.e., para a tirar]; ela é a filha de Príamo. Por esta desprezaste a tua raça. Por esta fizeste as pazes com os inimigos. Por esta foste suplicar os Troianos quando [já] tinhas derrubado Príamo¹⁷”.

Enquanto Polidamante pode apenas referir-se a um futuro imaginário em que as paixões de Aquiles já acalmaram e este pretende ter uma vida doméstica estável, Príamo constrói uma invectiva (ψόγος) de Aquiles com base no seu passado concreto, tal como apresentado principalmente na *Iliáda*¹⁸. A raiva pode ser uma aliada da razão, concede Príamo, mas não quando vai para além da medida (*Decl.* 2.2.83: θυμὸν ἔξω τοῦ μέτρου φερόμενον). Segundo o rei troiano, todas as emoções de Aquiles estão fora de controlo, induzindo-lhe comportamentos pouco heróicos como os que adoptou no seu recente passado iliádico. Príamo suspeita que, tal como Aquiles – dominado pela sua paixão por Briseida – desrespeitou o seu rei, Agamémnon, também assim se insurgirá contra o próprio Príamo e os seus filhos (*Decl.* 2.2.66-68). Os acontecimentos do canto I da *Iliáda* são mobilizados da mesma forma que na invectiva de Libânio: Aquiles convocou uma assembleia, quando não tinha autoridade nenhuma para tal; o seu comportamento só demonstra desprezo pelas hierarquias militares e pelos soberanos (*Decl.* 2.2.75). Na invectiva de Aquiles escrita por Libânio, Agamémnon foi considerado o “tutor” sensato de um Aquiles que recusava ser instruído. O Príamo de Corício também valoriza Agamémnon mais do que Aquiles: o rei de Micenas conseguiu superar a sua paixão por Criseida e devolveu-a ao seu pai¹⁹. Aquiles, por outro lado, não tem a força moral para imitar a disciplina do seu rei e foge da guerra, entregando-se às suas emoções incontroláveis: a raiva contra os Aqueus e o desejo por Briseida.

Além disto, não se pode considerar o amor de Aquiles por Briseida menos importante só por esta ser uma escrava, como tentou argumentar Polidamante. Segundo Príamo, todos sabem que Eros não olha para estatutos, sendo capaz de tornar um homem escravo tanto de uma princesa como de uma serva. E é óbvio que Aquiles foi escravizado por Briseida, uma vez que preferiu ficar na sua tenda e tocar a lira em vez de ir auxiliar os outros Aqueus. Tal acto de cobardia foi levado a cabo na esperança de que alguém fosse contar a Briseida que o seu

¹⁷ *Decl.* 1.2.39: οἰκία σοι λοιπὸν καὶ γυνὴ καὶ μικρὸν ὕστερον παῖδες, ἱκανῶς ἔδοξας τὰ νέων ποιεῖν. μὴ γὰρ αἰχμάλωτος αὕτη· μὴ γὰρ ἐπὶ ταύτην ἦξει Ταλθύβιος. Πριάμου θυγάτηρ, δι’ ἣν ὑπερείδες τῶν ὁμοφύλων, δι’ ἣν ἐσπείσω τοῖς πολέμοις, δι’ ἣν ἐδέθηθης τῶν Τρώων κατενεγκὼν τὸν Πριάμον.

¹⁸ Também se pode acrescentar que, enquanto Polidamante só pode oferecer uma *etopoeia* imaginária de um Aquiles arrependido e sensato, Príamo relata, no fim da sua declamação (2.2.87-89), dois discursos verdadeiros, um de Políxena e um de Andrómaca, nos quais as duas mulheres se lamentam perante a possibilidade de um casamento entre Políxena e Aquiles. Príamo diz que as duas mulheres foram falar com ele antes de ele se apresentar na assembleia e transmitiram-lhe os seus medos e, no caso de Políxena, a sua veemente rejeição da proposta de casamento.

¹⁹ Curiosamente, Príamo alega que a paixão de Agamémnon por Criseida deve ter sido maior por não ter sido satisfeita: Agamémnon nunca dormiu com Criseida (*Decl.* 2.2.72). Na *Iliáda*, esta afirmação é feita por Agamémnon relativamente a Briseida (canto IX), mas nunca acerca de Criseida.

amante desdenhava a fortuna de todo o exército só para mostrar quanto a amava (*Decl.* 2.2.44-46)²⁰. A sua nova paixão por Políxena também é uma prova do seu carácter instável e imprevisível. Como Aquiles se apaixonou por ela à primeira vista, sem antes conhecer as suas maneiras e virtudes, é só um amante da sua beleza exterior e “este tipo de afecto é de pouca dura” (*Decl.* 2.2.57: κάλλους ἐστὶν ... ἐραστής. αἱ δὲ τοιαῦται φιλῖαι βραχὺν ἀνθοῦσι καιρόν). Este argumento de Príamo, que parece tão discrepante dentro da premissa e ficção de um discurso proferido por uma personagem homérica, condiz com o *ethos* da sociedade contemporânea que tende a valorizar o carácter moral e a vida interior da pessoa acima da aparência exterior, prezando a alma acima do corpo – quase conseguimos ouvir Corício através de Príamo.

À medida que Aquiles é o protótipo mitológico do herói guerreiro, esta *antilogia* oferece uma meditação sobre os ideais que um herói devia encarnar e como é que se devia comportar. Na realidade, Polidamante e Príamo concordam sobre os valores fundamentais da sociedade: o respeito pelas hierarquias, o controlo das emoções, a castidade, a estabilidade da vida doméstica – valores estes que provém claramente da sociedade cristã do próprio Corício e dos seus alunos²¹. Se o mítico Aquiles consegue ou não adoptar e adaptar-se a estes valores é um debate que poderia, concebivelmente, continuar *ad infinitum* e ao qual os alunos voltariam inúmeras vezes ao longo de todo o “ciclo” da sua *paideia*, criando de cada vez, uma nova faceta do mesmo personagem, num exercício que mostra claramente as afinidades entre a declamação tardo-antiga e a escrita literária.

3. Guerra, glória e galanteio: O soldado fanfarrão e o soldado apaixonado

Distinguindo-se particularmente dos outros géneros retóricos pelo seu perfil literário e fantástico, a declamação apelava à criatividade do seu criador. Detendo na sua essência um dramatismo próprio da representação, a declamação muitíssimo devia aos géneros teatrais. Pelas suas especificidades – criativas e performativas – a declamação foi assim adoptada fora do contexto escolar pelos *pepaideumenoí*. Estes praticavam-na em contexto lúdico, representando, à comissão, este ou aquele carácter neste ou naquele cenário em banquetes, reuniões, festivais, banhos, ou na rua para quem quisesse ouvir.

A este carácter tão educativo quanto lúdico da declamação, foi imprescindível a influência da comédia, cuja obra menandrina se demarca como principal fonte de inspiração e erudição. De Menandro, louvavam-se principalmente duas características muito próprias da sua obra: o carácter de sobriedade e

²⁰ Cf. *Decl.* 2.2.32, onde os outros Aqueus suspeitam que Aquiles esteja novamente apaixonado, o que o podia levar de volta para a tenda e a sua “querida lira” (τὴν φιλότατην ... λύραν), o que seria prova de que Aquiles é μικρόψυχος.

²¹ Se os primeiros dois valores podem ser verificados no mundo clássico em geral, a castidade em relação ao homem (e não só à mulher) e a ideia de que um marido tem de permanecer fiel à sua mulher são virtudes que começam a prevalecer após a cristianização da sociedade (Brown, 1988).

boa índole e as suas personagens coerentes e verosímeis – “Menandro e vida, qual de vós dois copiou o outro?” (ὃ Μένανδρε καὶ βίε, πότερος ἄρ’ ὑμῶν πότερον ἀπεμιμήσατο)²². Em cenários e enredos onde toda e qualquer desordem, caos ou desvio do aceitável é resolvido em harmonia e cumprimento de valores sociais no final da peça, florescem as “personagens-tipo” (*stock characters*). Estas eram caracterizadas segundo uma lista de atributos e defeitos que qualificavam um certo grupo de modo estereotipado, parte integral da Comédia Nova²³.

Entre estas personagens-tipo encontramos a figura do soldado. Inicialmente uma personagem sem grande relevância, o soldado marca presença já na obra de Aristófanes²⁴. Todavia, é na Comédia Nova que este ganha novas nuances, aparecendo ora como soldado fanfarrão (como Pirgopolinices n’O *Soldado Fanfarrão* de Plauto, Traseu no *Eunuco* de Terêncio ou, postula-se, Bias n’O *Adulador* de Menandro), ora como apaixonado (como Trasónides n’O *Odiento* de Menandro). Estas novas facetas do soldado na comédia contam não só com a sua participação na guerra, como a experiência que se advém a esta, sublinhando (muitas vezes de modo euripidiano) a morte, a perda e a solidão²⁵.

Em Libânio e Corício não há falta de soldados, heróis e estratégias. Todavia a nossa selecção tem em conta, principalmente, a sua caracterização cómica, que permite examinar como os retores receberam a Comédia Nova e utilizaram os seus personagens-tipo para adornar os discursos retóricos com a vivacidade do drama, numa época em que o teatro grego era um eco do que fora outrora. Para tal, a principal atenção cairá sobre a *Decl.* 33 de Libânio (em diante: L33) e as *Decl.* 5 e 6 (= *Op.* XX e XXIII) de Corício (em diante: C5 e C6), inspiradas na anterior, escrita dois séculos antes. Os enredos são bastante semelhantes: distinguindo-se na guerra, os jovens heróis de ambos os autores ganharam o direito de pedir uma recompensa à cidade. O jovem de Libânio pede uma coroa de folhas de palma. O jovem de Corício pede uma noiva bela, mas pobre. Ambos os heróis são confrontados com a desaprovação dos seus pais, velhos avaros, que esperavam arrecadar dinheiro pelas proezas dos filhos; o de Corício filava-se ademais no dote chorudo que receberia ao casar o filho com uma outra rapariga – muito rica, mas também muito feia.

Apesar da *antilogia* de Corício se ter inspirado directamente na declamação de Libânio, os heróis são bastante diferentes e a sua índole é delineada consoante

²² Comentário de Aristófanes de Bizâncio preservado no *Comentário a Hermógenes* 23.10-11 de Siriano.

²³ Alguns protótipos destes personagens são notáveis já na Comédia Antiga e variações destes transparecem noutros géneros como os diálogos satíricos de Luciano, as epístolas de Alcifrone e no Romance em geral (Fernandes, 2022, pp. 69-70).

²⁴ Hoplitas (*A Paz* 352-357), Cavaleiros (*Os Cavaleiros*), Marinheiros (*Os Cavaleiros* 569-570) e Generais, como Lâmaco (*Os Acarnenses*, *A Paz*) (Fernandes, 2022, p. 84).

²⁵ Denota-se, como exemplo, o enredo d’O *Escudo*, onde os efeitos da morte na guerra são evidentemente centrais. O enredo da comédia gira à volta da errónea crença de que Cleóstrato, um jovem soldado, teria morrido em batalha. A sua “morte” traz tristeza aos seus (vv.1-17; 285-286) e espoleta uma série de problemas, como o facto de deixar a sua irmã sem protecção e a sua fortuna sem dono.

o seu pedido. É de sublinhar, todavia, a complexa caracterização destes jovens. Tanto a declamação L33 como a C6 são dos pontos de vista dos pais, cuja acção discursiva é contrária aos pedidos dos seus filhos. Por isto mesmo, na análise do jovem soldado de Corício, dá-se primazia à sua própria caracterização, havendo um enfoque principal na declamação C5 (o seu próprio discurso). Tal não acontece com o jovem de Libânio: não proferindo uma declamação na sua própria voz, a caracterização deste jovem é parcial e predisposta pela censura do seu pai. Ainda assim, a sua sobrançeria é por vezes clara, pois entre as exageradas reprovações e insultos do avarento vemos brilhar a atitude arrogante do seu filho.

Cheio de si e da sua glória, dirige-se o jovem herói de Libânio à tribuna para, nas palavras do seu pai, pedir “uma coroa de ramos” (L33.6). Reconta o seu pai com irritação o momento (L33.25-26). Vaidoso e presunçoso, entra o jovem em grandes pormenores sobre a guerra. Divagando e esticando a sua presença como centro de atenções, o jovem herói relata a guerra como se dele viesse informação inaudita, apesar de “[terem lutado] todos em conjunto [e terem ido] para a guerra todos juntos” (L33.25). Alongando-se em vanglória, só depois de muito tempo é que fez o seu pedido. Esta atitude de auto-importância não é só ao pai que arrelia, sendo esta descrita como um motivo de irritação para todos que estavam presentes e o ouviam (L33.25-26).

Caracterizado como um soldado vaidoso, o jovem herói de Libânio procura o seu reconhecimento e valorização junto dos outros. Todavia, este comportamento e fachada de vanglória não são exibidos apenas perante os seus semelhantes (os companheiros de guerra) ou aos homens que perfazem a assembleia. Tal superioridade estende-se também ao foro familiar, pois até em casa, o jovem age de forma presunçosa. Tal é atestado pela sua resposta quando o pai lhe pergunta que recompensa iria pedir. O jovem, “fazendo uma cara solene, disse[-lhe]: “Pai, teremos o melhor tesouro de todos” e levantando-se fez uma libação a Ares” (L33.23), derramando vinho cerimoniosamente.

Relembrando os enredos da Comédia Nova, o pai culpa as escolhas e o comportamento do seu filho à influência de adutores (*kolakes*). Estes personagens eram aqueles que, sem família nem trabalho, viviam às custas de outrem. Independente de ser muitas vezes descrito como parasita, o *kolax* distingue-se do *parasitos*, sendo que o segundo é, na sua essência, um glutão que passa a vida a comer e a beber às custas dos outros. O adutor, todavia, é uma versão mais calculista e interesseira do parasita, pois não só é sustentado por aquele que adula, como o enche de lisonjas na esperança de avançar socialmente por isso²⁶.

Na Comédia Nova, o soldado fanfarrão e o parasita andam com frequência “de mãos dadas”. Encontramos exemplos desta cumplicidade n’*O Soldado Fanfarrão* de Plauto (Pirgopolinices e o seu parasita Artotrogo), n’*O Adulador* (Bias e o seu parasita Estrútiás) ou n’*O Siciónio* (Estratófanés e o seu parasita Téron) de Menandro. Apesar do nome, a relação destes dois é menos de parasitismo e mais de mutualismo – pois apesar de o soldado fanfarrão ser o que mais dá, são os ter-

²⁶ A Decl. 28 de Libânio, por exemplo, é proferida por um *parasitos* que se preocupa somente com jantares (Fernandes, 2022, p. 80).

ríveis conselhos que o exaltam e os exagerados elogios às suas proezas amorosas e militares que mais lhe satisfazem o narcisismo. Assim, o pai de L33 caracteriza como adulares, entidades vagas como “uns rapazes estúpidos, uns sofistas portentosos [e] uns velhos loucos” (L33.46). Ademais sublinha o seu carácter sujeito à influência da lisonja, acreditando que assim que “alguém lhe lamba as botas, esse vai embora levando alguma coisa”, e que basta que “[l]he chame] herói” para receber um “pagamento pelo que disse” (L33.50).

Apesar dos seus desejos e denotadas tentativas de validação, o jovem herói é destacado pelo seu pai como um rapaz estúpido e vaidoso. A sua imagem é ademais denegrida quando a máscara de herói despreocupado com os bens materiais lhe escorrega pelo rosto – “e como” – pergunta ele – “se sustentará o herói?” (L33.55). Preocupando-se com a possibilidade de o pai o deixar de sustentar, já esqueceu o valor incalculável da coroa de folhas de palma, que havia outrora caracterizado como o “melhor tesouro de todos”. Por tudo isto, a sua integridade como homem e herói é facilmente posta em causa pelas invectivas do seu pai, que o fundamentam, na sua essência, como um soldado fanfarrão.

O jovem herói de Corício, por sua vez, é desviado para uma outra caracterização mais complexa. Relembrando o contexto escolar destas declamações e tendo em conta o papel de autoridade do *paterfamilias* na estrutura familiar²⁷, a caracterização do jovem herói tem de atender não só à sua faceta guerreira e à sua paixão pela jovem bonita e pobre, mas, acima de tudo, ao dever de provar que é um bom filho. Ainda assim, o jovem herói não age sem os seus momentos de prosápia. O próprio Corício melhor explica a situação na teoria que precede a declamação (C5.t.3): “(...) por um lado, vai agir de acordo com a insolência da juventude, dado que tem o seu espírito bajulado pela glória da guerra. Por outro lado, mesmo depois da vitória, continua humilde para com o seu pai, desconfiando que alguns dos ouvintes presentes julguem a vida dele com base nesta disputa e [suspeitando] que é briguento e arrogante com os pais, lhe ofereçam ouvidos menos favoráveis”.

Assim em vários momentos fala dos seus feitos – “proezas admiráveis” (C5.25). E se num momento demonstra humildade, exaltando o “grande elogio [que é], se [ele mesmo orientou] os inimigos a renunciar a guerra com uma única vitória” (C5.55), admite de seguida que a vitória foi considerada fruto maioritário do seu próprio trabalho (C5.61). Apesar de por vezes fazer estas exaltações, o próprio explica que age com vaidade por estar “intoxicado com a fortuna e a felicidade da vitória” (C5.61); e relembra quando, depois de expulsar os inimigos, enquanto estava na cidade, tinha sido acompanhado pelo povo que o adorava e aclamava “herói e patriota” (C5.61). Nessa altura relembrando a sua apaixonada, imaginou até que a rapariga o observava e “[caminhou] ativamente como se ela [o] estivesse a contemplar”; queria com isto “declarar-lhe que o seu amado era o responsável pela vitória” e assim se “[regozijava] pensando que parecia mais belo pelo troféu”. (C5.62) (Fernandes, 2022, p. 86).

²⁷ Mais acerca do subjugante papel do pai na Antiguidade Tardia em Arjava, 2012.

Talvez inspirado n’O *Odiento* ou n’A *Mulher do Cabelo Rapado* de Menandro, Corício alia o soldado fanfarrão ao jovem apaixonado. Contudo, ainda que salpique alguma vaidade, Corício não compromete o jovem com esta descrição. Afinal, em contexto de sala de aula, não poderia o jovem herói incorrer em exageros. A sua personalidade é sem dúvida a de um homem novo cuja vitória o assoberba com felicidade. Contudo, o personagem não se perde em devaneios, admitindo a sua soberba momentânea e apelando de todas as outras formas ao seu carácter moderado e obediente. Pois no momento da guerra esqueceu o amor e agiu pela cidade (C5.69), empenhando uma natureza moderada e nunca desobediente. Este era o exemplo a dar a todos os jovens na sua sala de aula – aspirantes a *pepaideumenoí*.

O jovem herói de Corício é para além de soldado um rapaz apaixonado, tal como é o Aquiles. Não é, ainda assim, à *Iliada* que o jovem herói deve a sua caracterização, mas sim – e sem grandes espantos – à Comédia Nova e ao Romance, detendo muitos pontos de sobreposição com Sóstrato n’O *Misanthropo* de Menandro e Quéreas no romance de Cáriton. Apesar de parecidos, todavia, os heróis destes dois géneros têm as suas diferenças. Enquanto as raparigas ganham uma nova faceta, explodindo como protagonistas fortes e cheias de coragem no romance, os rapazes apaixonados e batalhadores da Comédia Nova tornam-se lânguidos e desfalecidos, engolidos pelas suas dores, incapacitados de lutar (Konstan, 1994, pp. 15-16)²⁸. Entre a paixão determinada de Sóstrato d’O *Misanthropo* e a necessidade de crescer e agir de Quéreas, encontra-se o jovem herói de Corício, “englobando as qualidades de um filho perfeito, um amante regrado e um soldado competente, traduzindo-se como modelo exemplar de *pepaideumenos*” (Fernandes, 2022, p. 101).

Tal como Quéreas e Sóstrato, o jovem herói vive as tribulações de um amor proibido para o qual será precisa a aprovação do *patersfamilias*. Tal como os outros dois, o jovem herói é atacado pelos sintomas do amor²⁹. Todavia, enquanto sofre as mesmas viscerais investidas que os outros, em nada se comporta como eles. O comportamento volátil de Quéreas não podia estar mais afastado da postura do jovem herói; enquanto Quéreas se debate internamente, ora engolido por uma ira incontrollável (I.4.12), ora assolado por uma tristeza tão insuportável que o leva a intentar o suicídio vezes sem conta (I.5.2, I.6.1, V.10.10, VI.2.8, VI.2.11), o jovem de Corício mantém-se sereno. Apesar de lutar os efeitos da paixão, este não se deixa consumir por estes. Também assim se distingue de Sóstrato, cuja paixão o leva a mandar de imediato um escravo para ir falar com Cnémon (*Mis.* 74), decisão repentina de que se arrepende (*Mis.* 76), mas que volta a repetir, procurando em seguida Geta, o escravo do pai, para o trabalho (*Mis.* 180-189). O jovem herói não só se preza em manter a sua temperança, ignorando todos os

²⁸ Esta é, claro, uma generalização. Pois como veremos em breve, Quéreas, com renovado ímpeto e furor, luta numa guerra nos últimos livros do romance de Cáriton.

²⁹ “(...) sugeria essa preocupação [estar apaixonado] através de vários sinais e exibia uma expressão de desânimo, para que me perguntasse qual era o motivo da minha depressão” (C5.12). “(...) ele [parecia] muito chateado [,] inclinando a cara para o chão” (C6.10).

comportamentos normalmente levados a cabo pelos outros apaixonado (C5.46), como antes sequer de pedir a rapariga em casamento ao pai dela, dirigiu-se primeiro ao seu, fazendo-lhe tão difícil pedido (C5.12-14).

Estes três jovens apaixonados, todavia, florescem como homens depois de ultrapassarem certas dificuldades e obstáculos que poderemos nomear como “provas de maturidade”. A prova de Sótrato é mínima comparada com Quéreas e o jovem herói, pois a este só calhou trabalhar um dia no campo para provar ao futuro sogro que é trabalhador e capaz de tomar conta da sua filha (*Mis.* 350-392, 524-546). Quéreas e o jovem herói, todavia, distinguiram-se na arte militar, enfrentando os perigos da guerra e sendo reconhecidos pelas suas proezas e capacidade de acção. Quéreas, que outrora respirava entre os intervalos de pranto, tornou-se num líder exemplar e corajoso. Obrigado a crescer pelos perigos iminentes da guerra e impelido pelo desejo da vingança e do amor, Quéreas adquire o que lhe faltava para realmente recuperar Calíroe e alcançar o estatuto de *pepaideumenos*: temperança e maturidade (Billault, 1996, pp. 117-119; 127-128).

Corício alude a uma situação semelhante, uma vez que foi por causa da sua distinção militar que o jovem herói tem direito, por lei, de casar com a rapariga que quer. Ainda assim, a temperança que Quéreas ganhou após a guerra, está descrita como inata ao jovem e à sua maneira de ser. O jovem afasta-se assim de Quéreas e Sótrato, aproximando-se mais de um Górgias (irmão da amada de Sótrato n' *O Misanthropo*). Górgias é um jovem moderado, dedicado e responsável. Passando os dias a trabalhar arduamente para sustentar a sua mãe, Górgias não tem tempo sequer para se apaixonar (*Mis.* 340-344). Tal como este, o jovem herói tem prioridades bem definidas, sendo capaz de restringir os seus sentimentos sem nunca incorrer à imoderação. Ensinado desde sempre ao controlo, o jovem herói não se deixa influenciar pelos outros jovens (C5.5-6), e assim que a necessidade o obriga, tendo quem dependa de si, esquece o amor e leva a cidade à glória (C5.60). O jovem herói demonstra assim que sempre pôde ter a mulher que ama, apenas não o fez por respeito ao pai – distinguindo-se não só como herói, jovem apaixonado ou filho perfeito, mas uma mistura dos três. Abandonando o anterior embaraço de enfrentar o seu pai (C13), sobe ao rosto como um homem decidido, maduro e educado: um *pepaideumenos*.

Consideremos então os comportamentos do soldado fanfarrão de Libânio e do herói apaixonado de Corício; estes distinguem-se antes e depois da guerra. Ensinados e educados de modo semelhante – pois os velhos avarentos vivem sempre de maneira parcimónia e desgraçada, apesar da quantidade de dinheiro que têm – os dois jovens sofrem uma espécie de crescimento pessoal depois da guerra. Caracterizado pelo seu pai como um soldado vaidoso e profundamente preocupado com que todos saibam o seu valor e importância na batalha, o soldado fanfarrão age como senhor de si mesmo. O jovem herói, por sua vez, apesar de agir independentemente, tem em conta a realidade do poder paternal na antiguidade e continuamente sublinha o seu amor, carinho e dedicação para com o bem-estar do pai.

Os dois jovens são com certeza fontes de representação do jovem aluno na sala de aula, que poderia por vezes sentir-se um anexo ao seu pai, sem poder de escolha ou identidade própria. Estas declamações trabalham desse ponto de vista

numa consciencialização da identidade de cada jovem sem descurar a importância do respeito e adoração paterna. Pois enquanto os dois jovens, na sua essência, incorreram ambos contra os seus pais, os seus tratamentos são de natureza distinta. Isto é claro não só na maneira como agem, mas na maneira como os dois professores manipulam a narrativa, dispondo alvos distintos de invectiva. Nas declamações L33 e C6 rimos sem dúvidas dos velhos avarentos pela sua natureza exagerada e mentalidade bizarra. Mas ao passo que assim é ao longo dos dois discursos de Corício, o mesmo não acontece em Libânio. Em L33, encontramos momentos de ridículo tanto ao velho avarento, como ao seu filho, caracterizado como uma prima-dona. Por sua vez, o discurso do jovem herói (C5), espoleta o riso pela comiseração, uma vez que o pobre rapaz está destinado a aturar um pai que tanto ama, mas que tem uma natureza tão difícil – ainda por cima querendo casá-lo com uma rapariga feia e mais rica que ele; pois “o quão horrível seria casar com uma mulher feia e nem ter o prazer de a controlar pelo casamento” (C6.35).

4. Considerações finais

Relembrando os vários guerreiros aqui apresentados, reconhecemos que as suas figurações nas declamações destacadas vão para além dos *topoi* e da hereditariedade literária. Espelhando os jovens heróis de Libânio e Corício, cujas declamações têm praticamente o mesmo enredo, reconhecemos duas personagens totalmente distintas. Sem dúvida que provieram da mesma semente, podendo até mesmo partilhar a mesma raiz, no entanto, floresceram, um ao lado do outro, de formas muito diferentes. Já Aquiles, cujo divórcio com o passado literário lhe é praticamente impossível, surge como uma figura ambivalente. Elogiado e censurado, tanto nos *progymnasmata* como nas declamações, o herói iliádico permanece, existindo aqui, tal como em toda a sua “vida” literária, como um personagem extremamente complexo, capaz de excitar a imaginação tanto daqueles que admiravam a sua coragem como daqueles que deploravam a sua impetuosidade.

Este estudo demonstrou como a declamação grega adquiriu, na antiguidade tardia, as facetas de um género precisamente *literário* através da sua capacidade de criar mundos irreais mas credíveis, de traçar caracteres interessantes e verossímeis (mesmo quando estereotipados) e de envolver a audiência na exploração da psicologia dos personagens. Inspirados na figura do herói guerreiro, os textos aqui estudados sugerem que a declamação grega se tornou, na antiguidade tardia, num género complexo – tal como as suas personagens. Por sua vez, sublinha-se o facto de os géneros literários anteriores (principalmente, no contexto deste artigo, a epopeia e a comédia) terem moldado a *paideia* tardo-antiga. No entanto, subjugados por uma nova realidade, estes géneros foram por sua vez moldados e adaptados às expectativas sociais contemporâneas, criando, no género da declamação, um novo tipo de literatura que não só continuou, mas também renovou, o legado clássico.

Bibliografia

- Anderson, G. (2007). Rhetoric and the Second Sophistic. Em W. Dominik, & J. Hall, *A Companion to Roman Rhetoric* (pp. 339-353). Oxford: Blackwell.
- Arjava, A. (2012). Paternal Power in Late Antiquity. *The Journal of Roman Studies*, 88, pp. 147-165.
- Billault, A. (1996). Characterization in the Ancient Novel. Em G. Schmeling, *The Novel in the Ancient World* (pp. 115-130). Leiden: Brill.
- Booth, A. D. (1979). Elementary and Secondary Education in the Roman Empire. *Florilegium*, 1, pp. 1-14.
- Brown, P. (1988). *The Body and Society. Men, Women, and Sexual Renunciation in Early Christianity*. New York: Columbia University Press.
- Cresci L. R. (1986). *Imitatio e realia nella polemica di Coricio sul mimo (Or. 32 Förster-Richtsteig). Koinonia*, 10, pp. 49-66.
- Cribiore, R. (2001a). *Gymnastics of the Mind: Greek Education in Hellenistic and Roman Egypt*. New Jersey: Princeton University Press.
- Cribiore, R. (2001b). The Grammarian's Choice: The Popularity of Euripides' *Phoenissae* in Hellenistic and Roman Education. Em Y. L. Too, *Education in Greek and Roman Antiquity* (pp. 241-259), Leiden: Brill.
- Fantuzzi, M. (2012). *Achilles in Love. Intertextual Studies*. Oxford: Oxford University Press.
- Fernandes, V. (2022). *A recepção da comédia teatral nas declamações de Libânio e Corício* (Tese de mestrado não publicada). Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa.
- Hadjittofi, F. (2016). Cross-dressing in the Declamations of Choricus of Gaza. Em R. Poignault & C. Schneider, *Fabrique de la declamation antique* (pp. 353-371), Lyon: MOM.
- Hadjittofi, F. (2017). Homer is a Dancer (Ομηρος ὀρχεῖται): The Poet in Choricus. Em E. Amato, A. Corcella, & D. Lauritzen, *L'École de Gaza: espace littéraire et identité culturelle dans l'Antiquité tardive* (pp. 151-162), Leuven: Peeters.
- Heusch, C. (2005). Die Ethopoie in der griechischen und lateinischen Antike: von der rhetorischen Progymnasma-Theorie zur literarischen Form. Em E. Amato, & J. Schamp, *ἩΘΟΠΟΙΑ. La représentation de caractères entre fiction scolaire et réalité vivante à l'époque impériale et tardive* (pp. 11-33), Salerne: Hélios.
- Kaster, R.A. (1983). Notes on «Primary» and «Secondary» Schools in Late Antiquity. *Transactions of the American Philological Association* (1974-2014), 113, pp. 323-346.
- Kennedy, G. (1999). *Classical Rhetoric and its Christian and Secular Tradition from Ancient to Modern Times*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- King, K.C. (1987). *Achilles. Paradigms of the War Hero from Homer to the Middle Ages*. Berkeley: University of California Press.
- Konstan, D. (1994). *Sexual Symmetry. Love in the Ancient Novel and Related Genres*. Princeton: Princeton University Press.
- Mackie, C.J. 1997. Achilles' Teachers: Chiron and Phoenix in the *Iliad*. *Greece & Rome* 44, pp. 1-10.
- Marrou, H.I. (1956). *History of Education in Antiquity*. (G. Lamb, Trad.) Nova Iorque: The New American Library.
- Penella, R.J. (2009). *Rhetorical Exercises from Late Antiquity - A Translation of Choricus of Gaza's Preliminary Talks and Declamations*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Penella, R.J. (2011). The «Progymnasmata» in Imperial Greek Education. *The Classical World*, 105(Fall: 1), pp. 77-90.
- Robbins, E. (1993). The Education of Achilles. *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 45, pp. 7-20.
- Sousa e Silva, M.F. (1996). *Cáriton: Quéreas e Calíroo*. Lisboa: Edições Cosmos.
- Sousa e Silva, M.F. (2007). *Menandro: Obra Completa*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- Watts, E.J. (2006). *City and School in Late Antique Athens and Alexandria*. Berkeley: University of California Press.
- Webb, R. (2006). Rhetorical and Theatrical Fictions in the Works of Choricus of Gaza. Em S. F. Johnson, *Greek Literature in Late Antiquity: Dynamism, Didacticism, Classicism* (pp. 107-124). Aldershot: Ashgate Press.

Resumo

Concentrando-se nas obras de Libânio e Corício (retóricos do século IV e VI, respectivamente), este artigo tem como objectivo a exposição das diferentes facetas que a figura do herói guerreiro adquiriu nas declamações. Estas eram exercícios modelares compostos para uso em sala de aula, mas que, ao longo do tempo, adquiriram também um valor lúdico, sendo declamadas fora do contexto escolar. Embora a literatura grega da Antiguidade tardia esteja a tornar-se cada vez mais um objecto de estudo, os estudiosos não têm prestado muita atenção às qualidades literárias da declamação grega. Aqui destacam-se, nomeadamente, a sua capacidade de criar novos mundos, a absorção e apropriação de modelos literários (epopeia, drama e romance) e a crescente tendência de explorar o âmbito pessoal em vez do cívico ou político. Dividido em três secções, este artigo começa por contextualizar a prática da declamação dentro do panorama da educação da Antiguidade Tardia. Em seguida temos dois momentos de reflexão. Um primeiro considera a reformulação do herói iliádico por excelência, Aquiles, analisando a natureza controversa e ambígua do herói em dois *progymnasmata* de Libânio de Antioquia (8.3 e 9.1) e duas declamações de Corício de Gaza (*Decl.* 1 e 2). Num outro momento, abordam-se as conotações teatrais da declamação, analisando primeiro o herói guerreiro fanfarrão (*Lib. Decl.* 33) e depois o herói apaixonado (*Chor. Decl.* 5 e 6), explorando como ambas as figuras ecoam heróis análogos da Comédia Nova e do Romance Grego. Esta visão geral ilustra não apenas a evolução literária de tais personagens, mas também como essas figuras - e os géneros e autores principais anteriores nos quais estavam inseridas - moldaram a *paideia* da Antiguidade Tardia e, por sua vez, foram moldadas e adaptadas para se adequarem às expectativas sociais contemporâneas.

Abstract

This article focuses on the works of Libanius and Choricus (rhetoricians of the 4th and 6th century respectively), expounding on the different facets which the figure of the hero-soldier acquired in their declamations – model exercises composed for classroom use but which also had an independent entertainment value and could be performed in other social settings, outside the classroom. While the Greek literature of late antiquity is increasingly becoming the object of serious study, scholars have not paid much attention to the literary qualities of Greek declamation: its world-making capacities; its absorption of literary models (epic, drama, and the novel); and its growing tendency to delve into the personal rather than the civic or political. This article first contextualizes the practice of declamation within the panorama of late antique education. It then considers the recasting of the Iliadic hero by excellence, Achilles, analyzing the controversial and ambiguous nature of the hero in two *progymnasmata* by Libanius of Antioch (8.3 and 9.1) and two declamations by Choricus of Gaza (*Decl.* 1 e 2). A third and final section takes in the theatrical connotations of declamation, analysing first the braggart warrior hero (*Lib. Decl.* 33) and then the hero in love (*Chor. Decl.* 5 e 6), exploring how both figures echo analogous heroes in New Comedy and the Greek novel. This overview illustrates not only the literary evolution of such figures but also how these – and the previous, core genres and authors in which they were embedded – shaped late antique *paideia* and were in turn shaped by, and adapted to fit, contemporary social expectations.

A fúria de Aquiles: A tradição e relevância na literatura latina da Antiguidade Tardia

The anger of Achilles: Its tradition and relevance in the Latin literature of Late Antiquity

William J. Dominik

Centro de Estudos Clássicos, Universidade de Lisboa, Portugal¹
williamjdominik@campus.ul.pt
Classics Programme, University of Otago, New Zealand
william.dominik@otago.ac.nz
<https://lisboa.academia.edu/WilliamJDominik>

Palavras-chave: fúria de Aquiles, recepção de Aquiles, literatura latina, Antiguidade Tardia.
Keywords: fury of Achilles, reception of Achilles, Latin literature, Late Antiquity.

A fúria de Aquiles, como sugere o título principal do presente estudo e do volume em que este se enquadra, é a característica mais proeminente daquele herói². Μῆνις (“fúria”), que é a primeira palavra do próemio da *Ilíada* (1.1) de Homero, é considerada o tema de toda a epopeia (cf. 1–7). A criação de um ideal heróico ao qual Aquiles corresponde deriva, em parte, do exemplo fornecido na *Ilíada* de certos tipos de modelos apropriados para um herói grego, particularmente aquele que visa alcançar a glória na batalha numa vida curta, em vez de uma existência longa, mas mundana (cf. *Ilíada* 9.410–416). Durante a Antiguidade

¹ Este estudo é financiado por Fundos Nacionais através da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P. (FCT) no âmbito do projecto “Late Achilles in the classroom and court” (PTDC/LLT-LES/30930/2017) do Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Lisboa. Versões mais curtas deste artigo foram apresentadas no congresso internacional “A fúria de Aquiles: As faces da Guerra” na Universidade de Aveiro em 30 de Setembro de 2022, e num Ciclo de Conferências sobre a Antiguidade titulado “Recepção de temas da Antiguidade na Antiguidade Tardia e no Renascimento” na Universidade Federal da Bahia em 18 de Novembro de 2022.

² Gostaria de exprimir o meu agradecimento à minha colega Ana Maria dos Santos Lóio (Universidade de Lisboa), ao meu cunhado Ubirajara de Oliveira Barroso Júnior (Universidade Federal da Bahia), e à minha esposa Najla Barroso Dominik (Academia de Letras e Artes do Salvador) por corrigirem e melhorarem a minha expressão portuguesa. Além disso, gostaria de agradecer à comissão científica de *Forma Breve* e especialmente ao árbitro anónimo pelas muitas sugestões úteis.

Tardia, o texto de Homero assumiu um papel significativo como texto didático e o leitor habituou-se a examiná-lo de diferentes perspectivas, o que implicou uma reavaliação das acções e da conduta de Aquiles, incluindo da sua fúria, na *Ilíada*. O perfil da figura de Aquiles em latim apresenta semelhanças e contrastes com a sua caracterização na literatura grega. Os estudiosos investigaram a recepção de Aquiles na literatura grega, mas deram menos atenção a Aquiles e ao seu papel na literatura latina, especialmente na literatura da Antiguidade Tardia³.

Tradições grega e romana

A recepção literária de Aquiles, que conheceu várias etapas, teve primeiro de percorrer um longo caminho desde a época de Homero até à Antiguidade Tardia. Os discursos de Aquiles revestem-se de assinalável relevância na poesia Greco-Latina, incluindo na épica, e são essenciais para definir não só o carácter daquela personagem, como aspectos importantes do seu tratamento poético. Na *Ilíada* de Homero, a fúria característica de Aquiles transmuta-se de forma natural em discursos que se salientam pela sua força emocional. Além disso, Aquiles faz mais discursos – oitenta e sete – do que qualquer outra figura da *Ilíada*⁴. O primeiro conjunto de discursos mostra Aquiles a descontrolar-se, insultando Agamémnon, e informando-o de que será morto se tentar apoderar-se de algo mais do que Briseida.

A segunda grande sequência de discursos de Aquiles acentua os seus sentimentos em relação à violação do código heróico por parte de Agamémnon. No prolongado discurso que dirige a Ulisses (*Ilíada* 9.308-429), Aquiles refere a perda do seu γέρας (“prémio”, 334, 344, 367). Para o herói, a perda do prémio representa a perda de τιμή (“honra”) e de κλέος (“glória”), valores nos quais o código heróico assenta. Quanto ao discurso final de Aquiles a Ajax, a emoção que sobressai é a raiva amarga (χόλος, 646) provocada pelo tratamento degradante (ἀσύμφηλον, 648) do herói por parte de Agamémnon.

Os poetas cristãos da Antiguidade Tardia foram atraídos em particular pelo último conjunto de discursos da *Ilíada*, no qual se enquadra o diálogo de Aquiles com Príamo sobre a devolução do cadáver de Heitor (24.518-670). Neste contexto salientam-se dois aspectos: a tentativa de Aquiles, no famoso discurso de “dois jarros de Zeus” (cf. 527-533), de consolar Príamo (518-551); e a exibição da humanidade de Aquiles, embora permeada pela demonstração da raiva que Príamo lhe provoca (568-570).

³ Para discussões de Aquiles na literatura latina da Antiguidade Tardia, veja-se King, 1987, pp. 140-143, 158-170, 104-203, 228-229, cuja discussão é dedicada predominantemente a Díctis e Dares; Pavlovskis, 1965, que discute a educação de Aquiles; Parkes, 2005, que examina Aquiles no panegírico de Claudiano a Honório; e Cameron, 2009, que, para além de se concentrar no prato de Aquiles do tesouro de Kaiseraugst do século IV d.C., discute uma breve passagem do *Panegírico sobre o terceiro consulado de Honório Augusto*.

⁴ Para uma lista dos discursos de Aquiles e das outras figuras da *Ilíada*, veja-se a base de dados DICES (*Digital Initiative for Classics: Epic Speeches*) em <https://www.dices.uni-rostock.de/en/about-dices>.

Enquanto Aquiles parece ser, em geral, uma figura nobre e estimada nas obras de Homero, o herói também demonstra um lado menos exemplar do seu carácter quando, por exemplo, viola os códigos da civilidade heróica ao maltratar os cadáveres dos seus oponentes, como Licáon (cf., e.g., *Iliada* 21.120–135) e Heitor (cf., e.g., 22.395–404, 23.19–26, 24.12–137), sem permitir que recebam as sagradas honras fúnebres. Esta dimensão negativa na representação homérica de Aquiles repercute-se, em menor ou maior grau, na literatura subsequente, incluindo na literatura latina da Antiguidade Tardia.

No final do século V a.C. surge uma nova tendência, que se torna clara nas tragédias de Eurípides: o tragediógrafo revela uma atitude negativa em relação à figura e ao legado de Aquiles. O contraste entre a representação de Aquiles na *Iliada* de Homero e nas peças de Eurípides levanta questões sobre a transformação do seu carácter. A atitude negativa de Eurípides representa um notável desvio na caracterização heróica de Aquiles, nomeadamente na peça *Ifigénia em Áulide*.

Na referida peça, Aquiles desempenha um papel muito prominente. Isto torna-se claro, à partida, pelo número de discursos que faz – quarenta e nove – mais concentrados na segunda metade da tragédia (pois só então Aquiles entra em cena). Ao saber que Agamémnon atraiu Ifigénia para Áulide com a intenção de a sacrificar – para apaziguar Ártemis, a fim de obter ventos favoráveis para navegar até Tróia –, Aquiles responde com a indignação e o orgulho que lhe conhecemos (cf. 899: “μέμφομαι κἀγὼ πόσει σῶ, κούχ’ ἀπλῶς οὕτω φέρω”, “Também queixo-me do teu marido; e não acho que pouco”; 919: “ὕψηλόφρων μοι θυμὸς αἴρεται πρόσω”, “O meu espírito altivo tem sofrido em grande agitação”). No relato de Eurípides, contudo, o que é notável é o que motiva a raiva de Aquiles: o comportamento insultuoso de Agamémnon, ao não pedir a Aquiles que usasse o seu nome para ludibriar Ifigénia na sua trama (961–963), e não o pedido que efectivamente fez, ao qual ele teria acedido em nome da causa do exército grego (cf. 965–967). Esta resposta egoísta revela as carências morais de Aquiles e desvaloriza dramaticamente o ideal heróico representado por ele na *Iliada*.

A atitude depreciativa para com Aquiles como modelo heróico continuou entre os autores latinos, especialmente a partir do período augustano. O menosprezo de Aquiles por parte de Eurípides, devido às suas crueldade e brutalidade, continua a ser um aspecto marcante da sua caracterização na literatura latina da era de Augusto, nas obras de Vergílio, Propércio, Ovídio e Horácio (e já o era em Catulo). Embora existam nos poemas de Catulo referências à grandeza de Aquiles como herói e, por exemplo, à sua coragem, na poesia de Ovídio e Horácio a principal característica dos discursos de Aquiles é uma raiva belicosa.

Na tradição latina, na sequência da depreciação euripídiana do estatuto de Aquiles, este é maioritariamente considerado um assassino brutal. No poema 64, Catulo retrata Aquiles a cortar o inimigo como milho não maduro (353–355) e, quando Aquiles mata Políxena, trata-a à maneira de um inimigo, decapitando-a (361–370), em vez de a apunhalar, como sucedia em versões anteriores. Além disso, não há qualquer referência ao amor ou mesmo à vingança para redimir a bruta-

lidade de Aquiles nesta cena⁵. Semelhante imagem de Aquiles emerge da *Eneida* de Vergílio. Aquiles figura entre os que vandalizam a cidade de Tróia (e.g., *Eneida* 1.29–31, 456–458), num interessante contraste com a representação de Heitor pelos poetas latinos, que dele fazem o verdadeiro herói da Guerra de Tróia (e.g., Vergílio, *Eneida* 2.274–276; Ovídio, *Metamorfoses* 13.82–84; cf. Propércio 2.8.38).

Horácio exemplifica as várias perspectivas prevaletentes na literatura latina da época. Enquanto Horácio reconhece relutantemente o valor e a coragem de Aquiles (e.g. *Sátiras* 1.7.14–15, *Arte poética* 120), o aspecto negativo é dominante, com a ferocidade, a irascibilidade e a barbárie do herói a serem enfatizadas (*Sátiras* 1.7.12–13; *Arte poética* 121–122; *Epodos* 4.6.3–20, especialmente 17–20). Estas últimas qualidades são ressaltadas por outros poetas republicanos e imperiais, nomeadamente Catulo (64), Propércio (2.8.36, 38), Ovídio (*A arte de amar* 1.681–704) e Séneca (*Troianas*). Em Propércio, a dor de Aquiles enfurece-o e, depois de Briseida lhe ser restituída, ele é retratado arrastando Heitor atrelado à sua carruagem (2.8.35–38).

Nas *Metamorfoses* 12 de Ovídio, durante o duelo de Aquiles com Cicno, filho de Neptuno, o herói grego figura em quatro discursos que enfatizam a sua raiva belicosa. O discurso mais significativo ocorre em *Metamorfoses* 13, quando a sombra de Aquiles censura os gregos de forma ameaçadora, lembrando o desafio lançado a Aquiles por Agamémnon na *Ilíada*:

“inmemores” que “mei disceditis”, inquit “Achiui,
obrutaque est mecum uirtutis gratia nostrae?
ne facite! ut que meum non sit sine honore sepulcrum,
placet Achilleos mactata Polyxena manes¹”⁶.
(Ovídio, *Metamorfoses* 13.445–448⁷)

“Estais a partir, então, esquecendo-me, aqueus”, diz,
“e enterrou-se comigo a gratidão do meu valor?
Não façais isto! E para que o meu túmulo não fique sem honra,
Deixai Políxena ser sacrificada e assim apaziguar os manes de Aquiles”⁸.

Este discurso surge numa cena que parece inspirada na *Hécuba* de Eurípides. Tal como no drama de Eurípides (*Hécuba* 114–115; cf. 40–41), o que está em jogo, da perspectiva de Aquiles, é a honra que deve ser paga ao seu túmulo mediante o sacrifício de Políxena pelos gregos. O sentimento dominante expresso pela sombra de Aquiles, na reescrita deste discurso por Ovídio, é a mesma raiva egoísta e brutalidade feroz evidentes na versão de Eurípides.

⁵ Cf. King, 1987, pp. 177, 189.

⁶ A grande maioria dos textos latinos é citada da *Library of Latin Texts (LLT)* (Turnhout: Brepols) e está disponível em linha em <http://clt.brepols.net/llta/pages/QuickSearch.aspx> (acesso pago). Alterei as letras maiúsculas no início das frases para minúsculas; as consoantes “v” e “j” são impressas como “u” e “i”, enquanto “U” e “J” aparecem como “V” e “I”; e todos os nomes próprios são escritos com maiúsculas.

⁷ Ed. Anderson, 1981

⁸ Todas as traduções são minhas.

Nas *Troianas* de Sêneca, o arauto grego Taltíbio relata o discurso da sombra de Aquiles exigindo o sacrifício de Políxena, que surge tanto na *Hécuba* de Eurípides como nas *Metamorfoses* de Ovídio. O discurso da sombra de Aquiles ocorre nas *Troianas*, tal como acontece na *Hécuba* de Eurípides, inserido num discurso mais amplo:

“ite, ite inertes, manibus meis debitos
auferte honores, soluite ingratas rates
per nostra ituri maria. non paruo luit
iras Achillis Graecia et magno luet:
desponsa nostris cineribus Polyxene
Pyrrhi manu mactetur et tumulum riget.”
(Sêneca, *Troianas* 191–196⁹)

“Ide-vos, ide-vos, ociosos! Levai as honras devidas
Aos meus manes! Desancorai as naves ingratas,
vós que ides partir pelos nossos mares! A Grécia
pagou caro a ira de Aquiles e pagará ainda mais.
Que Políxena, desposada pelas minhas cinzas, seja
sacrificada pela mão de Pirro e regue o meu túmulo.”

Os principais motivos homéricos deste discurso, a honra e a ira, são evidentes tanto na versão euripidiana (*Hécuba* 114–115; cf. 40–41) como na versão ovidiana (*Metamorfoses* 13.445–448). Aparecem mais uma vez, mas com uma notável reviravolta, proporcionando assim um pequeno desvio, por assim dizer, no enquadramento de Aquiles no enredo. É que no relato dramático de Sêneca ocorre que Políxena não deve apenas ser sacrificada para honrar o túmulo de Aquiles, mas para se casar com ele (*Troianas* 942–944; cf. 202, 361–365). Depois que Pirro mata Políxena (1154–1157), o *saeuus tumulus* (“túmulo selvagem”), que é sinónimo da sombra de Aquiles, imediatamente suga e bebe o seu sangue, numa exibição macabra de selvajaria perversa (1162–1164). Em nenhum lugar das *Troianas* a sombra de Aquiles faz menção do amor por Políxena, ou da vingança como motivação para exigir a morte de Políxena (cf. 347); em vez disso, ficamos com este único discurso da sombra de Aquiles, em que se alude ao sacrifício sangrento de Políxena no seu túmulo, que parece motivado por uma crueldade bárbara, inata, da sua parte.

Na *Ilíada latina*, um poema do período de Nero, há apenas um discurso de Aquiles, que se diz responder *ore truci* (“com boca selvagem”, 996) ao apelo de Heitor para devolver o seu corpo a Príamo:

“quid mea supplicibus temptas inflectere dictis
pectora, quern possem discerptum more ferarum,
si sineret natura, meis adsumere malis?
te uero tristesque ferae cunctaeque uolucres
diripient, avidosque canes tua uiscera pascent.

⁹ Ed. Peiper e Richter, 1902.

haec ex te capient Patrocli gaudia manes,
si sapiunt umbrae.”

(*Ilíada latina* 989–995¹⁰)

“Porque tentas dobrar o meu peito com palavras suplicantes,
tu que eu poderia, despedaçado à maneira das feras,
se me permitisse a natureza, devorar com meus dentes?
Na verdade, as feras sombrias e todas as aves te despedaçarão,
e as tuas vísceras alimentarão cães esfomeados.
De ti os manes de Pátroclo receberão essa alegria,
se as sombras tiverem sabedoria.”

A sugestão de Aquiles de que ele seria capaz de um tratamento antropofágico do cadáver de Heitor é reforçada pela narrativa subsequente, na qual confessa que a sua raiva ainda não estava saciada após a morte de Heitor (*animi nondum satiatus Achilles*, *Ilíada latina* 996). Aquiles não profere quaisquer palavras de consolo, como as que dirigiu a Príamo quando lhe devolveu o cadáver de Heitor na *Ilíada* (24.518–551). Aquiles ainda é *magnus* (“grande”, *Ilíada latina* 995), embora seja também *durus* (“duro”, 988), segundo a narrativa; e, nas palavras de Príamo, ele é o “mais corajoso da raça grega” (*Graiae gentis fortissime Achilles*, 1028), mas a sua característica definidora continua a ser a raiva.

No que respeita à poesia, um segundo grande desvio ocorre na incompleta *Aquileida* de Estácio (poeta do século I d. C.), epopeia na qual o herói epónimo se comporta como um amante. Esta qualidade de Aquiles é sugerida pela primeira vez, mas nunca desenvolvida, nas *Troianas* de Séneca, que, como foi referido acima, menciona diversas vezes o casamento (202, 361–365, 942–944). Na *Aquileida*, contudo, Estácio mantém o aspecto violento da personalidade de Aquiles na violação de Deidamia, filha do rei Licomedes de Ciro, mesmo quando o poeta retrata o herói como um travesti e como um amante.

Em termos da caracterização de Aquiles, o primeiro discurso directo da personagem é especialmente revelador. Depois de violar Deidamia (*Aquileida* 1.642–643), o que a leva a chorar (645), Aquiles dirige-lhe as seguintes palavras:

“ille ego (quid trepidas?) genitum quem caerula mater
paene Iovi siluis niuibisque inmisit alendum
Thessalicis. nec ego hos cultus aut foeda subissem
tegmina, ni primo te uisa in litore: cessi
te propter, tibi pensa manu, tibi mollia gesto
tympana. quid defles magno nurus addita ponto?
quid gemis ingentes caelo paritura nepotes?
sed pater –: ante igni ferro que excisa iacebit
Scyros et in tumidas ibunt haec uersa procellas
moenia, quam saeuo mea tu conubia pendas
funere: non adeo parebimus omnia matri.”¹¹

¹⁰ Ed. Baehrens, 1881.

¹¹ Ed. Marastoni, 1974.

[luade sed ereptum celes taceas que pudorem¹².]
Estácio, *Aquileida* 1.650–660)

“Eu sou aquele – porque tens medo? – que a minha mãe verde-mar quase deu à luz para Jove e enviou para o bosque e para a neve tessálios para ser criado. Nem teria suportado este vestido e roupas vergonhosas, se eu não te tivesse visto primeiro à beira-mar. Cedi por tua conta; para ti giro lâ na minha mão e toco pandeiros femininos. Porque choras quando és considerada nora do grande mar? Porque gemes, tu que darás à luz netos poderosos para o céu? Quanto ao teu pai, Ciros será destruída pelo fogo e pela espada e estes muros serão derrubados e arrasados por tempestades inchadas antes que sofras com uma morte cruel por causa do nosso casamento. Não sou inteiramente obediente à minha mãe.”
[Vai, esconde-te e nada reveles sobre a honra que te arrebatei.]

Notável neste trecho é não apenas a ausência de empatia por parte de Aquiles relativamente a Deidamia, violada por ele, mas também a ênfase egocêntrica do herói na sua própria linhagem. Tais referências são características dos heróis homéricos, incluindo de Aquiles (cf. *Iliada* 21.187–189), no campo de batalha¹³; de modo diferente, neste discurso Aquiles vangloria-se da sua genealogia perante a mulher que violou. Mais tarde, quando Aquiles se dirige ao rei Licomedes (*Aquileida* 1.892–908, 909–910) e lhe pede que aceite a situação, o herói grego volta a salientar a sua ascendência (892–899).

Pouco antes do discurso de Aquiles a Licomedes, a identidade de Aquiles é exposta porque este é atraído pelo escudo e pela lança constantes entre os presentes oferecidos às filhas do rei por Ulisses (1.866–882). Deidamia deixa escapar um gemido quando o ardil é descoberto (885–886), após o que Aquiles se detém e, nas palavras da narrativa, *occulto uirtus infracta calore est* (“a coragem cedeu à paixão oculta”, 888). Esta é a parte da *Aquileida* onde há um desvio na representação de Aquiles, que se apresenta como amante, não apenas na qualidade de guerreiro feroz.

Nas palavras apaziguadoras que dirige a Licomedes no discurso supramencionado (1.892–908, 909–910), Aquiles sugere mesmo estar disposto a pôr de lado as suas armas e permanecer em Ciros: *me luere ista iube; pono arma et reddo Pelasgis et maneo* (“Ordena-me que eu expie isto; ponho as minhas armas no chão, devolvo-as aos Pelasgianos, e permanecerei”, 906–907). Estes versos sugerem, numa primeira leitura, que Aquiles está, no mínimo, disposto a permanecer em Ciros com Deidamia, em vez de prosseguir o seu papel tradicional de guerreiro feroz destinado a experimentar a glória no campo de batalha antes de uma morte prematura.

¹² Verso espúrio ausente na maioria dos manuscritos da *Aquileida*.

¹³ Heslin, 2005, p. 165; Edwards, 1991, pp. 313–316, ad *Iliada* 20.200–258.

Antiguidade Tardia

Na literatura latina da Antiguidade Tardia, entre 200 e 800 d.C., registam-se cerca de setecentas referências ao nome de Aquiles, em cento e quarenta autores e ainda em obras de autores desconhecidos¹⁴. O tratamento literário destes temas ilustra a resiliência da cultura clássica na Antiguidade Tardia; e não estão em causa apenas a sala de aula e a corte imperial, mas também aspectos da perspectiva cristã sobre Aquiles.

A imagem de Aquiles no final da antiguidade foi moldada não só pela longa tradição grega que remonta à época de Homero, mas também por autores latinos dos períodos Republicano e Imperial. Os poetas latinos que fazem referências significativas a Aquiles incluem Ausônio e Claudiano, no século IV d.C., e Sidónio Apolinar e Merobaudes, no século V d.C. Neste contexto, mesmo quando Aquiles não é mencionado de forma específica ou mediante uma perífrase, surge no pano de fundo de alguns poemas – por exemplo, os de Sidónio Apolinar, Dracôncio e Coripo, que floresceram nos séculos IV, V e VI d.C., respectivamente – por meio de referências intertextuais à *Aquileida* que evocam a memória da vida e dos feitos do herói.

O papel de Aquiles na cultura romana durante a Antiguidade Tardia ilustra que o herói era visto como uma figura tanto positiva como negativa, e que a ambivalência da sua representação na literatura é omnipresente. Quando Aquiles é retratado positivamente pelos autores latinos da Antiguidade Tardia, ou seja, quando ele é apresentado como um exemplo do tipo de comportamento que promove os valores das classes de elite, a sua caracterização geralmente omite ou minimiza aspectos do seu carácter que são retratados negativamente por escritores para quem ele é um exemplo do tipo de comportamento que deve ser evitado. A partir dos comentários ambivalentes destes autores, é evidente que Aquiles teve de ser abordado com particular cautela para poder servir de modelo para os alunos.

A *História da queda de Troia* de Dares e a *Efeméride da guerra de Troia* de Díctis, dos séculos V e IV d.C., respectivamente, são geralmente encarados como exemplos positivos e negativos da caracterização de Aquiles na Antiguidade Tardia. Aquiles é retratado de forma muito mais favorável, ainda que ambivalente, na *História da queda de Tróia* de Dares do que na *Efeméride da guerra de Tróia* de Díctis. Na narrativa de Dares, Aquiles é descrito como *in armis acerrimum* (“extremamente feroz na guerra”, *História da queda de Tróia* 13) mas *clementem* (“misericordioso”, “compassivo”, 13), e o seu famoso temperamento é omitido.

A caracterização de Aquiles na *Efeméride da guerra de Tróia* de Díctis reflecte um preconceito contra a elite ou contra os valores de classe alta, incluindo os valores de Aquiles: a sua bravura é simplesmente mencionada, enquanto as suas irascibilidade, temeridade, ferocidade e crueldade são realçadas. Segundo palavras atribuídas a Ulisses, a queda de Aquiles é devida à sua *inconsulta temeritas*

¹⁴ Estes números são baseados numa pesquisa feita em *Library of Latin Texts (LLT)* (Turnhout: Brepols), acessível em linha em <http://clt.brepols.net/llta/pages/QuickSearch.aspx> (acesso pago).

(“temeridade insensata”, *Efemeride da guerra de Troia* 4.11). Na narrativa de Díctis, a paixão de Aquiles por Políxena e a dor pela morte de Pátroclo levam-no em algumas ocasiões a perpetrar actos cruéis contra os troianos e mesmo a usar de violência até contra os seus companheiros gregos.

A incapacidade de Aquiles de controlar as suas paixões na *Efemeride da guerra de Tróia* é característica da sua representação noutras obras da Antiguidade Tardia, especialmente nas de autores cristãos, para os quais existe uma forte mensagem moral e ética. Tanto os aspectos negativos como os aspectos favoráveis de Aquiles nas narrativas de Díctis e Dares não só são coerentes com os que emergem noutros textos latinos da época, como também estão ligados às aspirações da elite romana e aos valores enfatizados pelos autores cristãos.

Os autores cristãos e os filósofos trabalhavam habitualmente heróis como Ulisses, Teseu, Hércules e Aquiles e adaptaram os mitos que os envolviam às suas alegorias e analogias. Figuras como Ulisses e Teseu apelavam mais naturalmente a um público cristão. Hércules mereceu uma interpretação filosófica por parte dos filósofos estoicos e dos neoplatónicos, enquanto Aquiles foi um herói problemático para os autores cristãos e para os filósofos. Um aspecto problemático do emprego da figura de Aquiles diz respeito à sua relação com os ideais cristãos. Na Antiguidade Tardia, a função de aculturação desempenhada pela *paideia* implicava transmissão de atitudes cristãs, de crenças e de valores morais e éticos. Estas atitudes, crenças e valores eram essenciais para o modo como a elite política romana se representava, para a manutenção da sua auto-identidade, e para o estabelecimento da sua autoridade cultural. A tais atitudes, crenças e valores junta-se o conceito de *Romanitas* (“Romanidade”), palavra que aparece pela primeira vez, na literatura que chegou até nós, no texto *O Pálio* (4.1) do teólogo cristão primitivo Tertuliano.

Na Antiguidade Tardia, os valores da elite política e da igreja cristã foram desenvolvidos por um sistema de educação urbana que promoveu o conhecimento da tradição clássica e dos seus autores canónicos. O sistema – tanto formal como informal – foi concebido não só para moldar e perpetuar o comportamento das elites, mas também para consolidar, e mesmo impor, o papel hegemónico das classes altas a outros grupos sociais na sociedade romana. Os temas que envolviam Aquiles serviram como estudos de caso, por assim dizer, sobre, entre outros aspectos, a importância da argumentação racional, a necessidade de controlar as emoções e as paixões, e os modos apropriados de agir e de se apresentar. Narrativas das palavras e acções que faziam parte do mito de Aquiles surgiram nas obras dos autores cristãos para servir de exemplo do tipo de conduta que era considerada apropriada ou imprópria para os fiéis cristãos – fenómeno a que se poderia chamar *speculum iusti* ou *speculum peccatoris*, respectivamente.

Romulea 9 de Dracôncio é um exercício escolar, mas assume um significado mais amplo como obra de um autor cristão. Na reescrita da cena do resgate na *Ilíada* 24 de Homero, Dracôncio refere-se a questões cristãs que envolvem a alma e o corpo. *Romulea* 9 constitui um apelo a Aquiles para que ponha de parte a sua raiva, desista da sua vingança, demonstre compaixão e devolva o corpo de Heitor aos seus pais. O orador anónimo argumenta que Aquiles chegará ao mesmo sítio que a alma que descreve, se o herói concordar em devolver o corpo de Heitor:

aduenturus eris, pietas si sancta manebit
 corpore belligero, si non crudelis in hoste
 post uitam morientis eris, si inmitis Achilles
 nec post bella manes nec spectant funera poenas
 arbitrio subiecta tuo, si parcitur umbris,
 quaesitor quas torquet auus, si uera feruntur.

(Dracôncio, *Romulea* 9.31–36¹⁵)

Alcançá-los-ás, se uma santa piedade habitar o teu corpo
 guerreiro, se não fores cruel com o inimigo que
 perdeu a sua vida, se não permaneceres o feroz Aquiles
 depois da guerra, se os mortos sujeitos ao teu poder
 não forem punidos, e se poupareas as sombras que
 o antepassado, como juiz, tortura, se é verdade o que dizem.

As características de Aquiles a que se alude são as suas tradicionais crueldade e ferocidade bélicas, qualidades que estão associadas à desumanidade e à impiedade, enquanto ele é encorajado a mostrar as qualidades de piedade e de compaixão para com a família de Heitor. O objectivo do orador é suprimir a *hubris* de Aquiles, para que ele não continue a descarregar a raiva sobre o inimigo. A devolução, por parte de Aquiles, do cadáver de Heitor a Andrómaca e a Políxena para o enterro representaria um acto de piedade, perdão e humanidade. Há uma ressonância distintamente cristã nesta passagem e na *suasoria* como um todo, especialmente no que diz respeito às qualidades acima mencionadas – que é importante para Aquiles mostrar para com o inimigo –, mas também nas referências ao desmembramento do cadáver de Heitor, por parte de Aquiles, que fazem lembrar a mutilação e a laceração dos corpos dos fiéis cristãos na obra *O Livro das coroas* de Prudêncio, produzida por volta do ano 400 d.C.

Na *suasoria* de Dracôncio, Aquiles é meramente incentivado a devolver o corpo de Heitor à família troiana enlutada. Noutros locais, a crítica a Aquiles e às suas acções é directa, ainda que breve, como no seguinte dístico da *Antologia latina*:

In Achillem

inprobe distractor, pretium si poscere nesses,
 non traheres +quod pundus erat+

(*Antologia latina* 150¹⁶)

Contra Aquiles

Desmembrador perverso [Aquiles], se soubesses como exigir
 o seu valor real, não arrastarias o que valia o seu peso em ouro.

Neste passo, Aquiles é condenado especificamente por causa do tratamento violento e da profanação do corpo de Heitor. O trecho também parece questionar – talvez numa veia sardonicamente humorística – a inteligência de Aquiles, já que maltrata, intencionalmente, o cadáver de Heitor, e é depreciado por esse motivo.

¹⁵ Ed. Vollmer, 1914.

¹⁶ Ed. Kay, 2006.

Figuras e mitos clássicos foram utilizados tanto por autores cristãos como por autores pagãos como *exempla*, quer positivos, quer negativos, e a fronteira entre o pagão e o religioso esbate-se frequentemente. No caso de Aquiles, tratava-se de um herói pagão que a Igreja se esforçou por adaptar de forma algo incómoda a um contexto cristão. Autores cristãos, tal como os estóicos que os precederam, criticaram especialmente as paixões violentas de Aquiles e a sua dificuldade em controlar as emoções, embora reconhecessem as suas qualidades médicas. Claudiano, nos poemas menores (*Carmina minora*), sugere que Aquiles exibe uma dualidade oximorónica ao ocupar-se da cicatrização de Télefo, a quem tinha antigido com uma lança:

sanus Achilleis remeavit Telephus herbis,
cuius pertulerat uires, et sensit in uno
letalem placidamque manum: medicina per hostem
contigit, et pepulit quos fecerat ipse dolores.
Claudiano, *Carmina minora* 22.45–48¹⁷)

Curado pelas ervas de Aquiles regressou Télefo, que tinha restaurado as suas forças, e sentiu num só homem [Aquiles] mão mortífera e curativa. A cura por meio do inimigo o alcançou e expulsou-lhe as dores o próprio homem que as tinha infligido.

Neste trecho exemplifica-se a natureza dupla de Aquiles, capaz tanto de ferir como de curar. As capacidades e as acções de Aquiles reflectem a dualidade do seu mestre Quíron, figura compósita, emblemática da cultura civilizada e da bestialidade primitiva. Nos textos latinos da Antiguidade Tardia, Aquiles é um herói complexo que é retratado quer envolvendo-se em actividades culturais e médicas, quer praticando actos mortíferos e vingativos ou desafiando as fronteiras tradicionais que existiam entre os géneros, como se verifica no tratamento do travestimento de Aquiles no *Pálio* de Tertuliano.

Com base nos textos latinos sobreviventes da Antiguidade Tardia, é evidente que a elite política romana em ascensão estudou a figura de Aquiles como um modelo, tanto positivo como negativo, para o exercício do poder, incluindo tanto o proveito a retirar do seu exercício benéfico como a destruição que poderia resultar do seu mau uso. Poetas como Ausónio e Claudiano – atravessando, este último, a fronteira entre o cristianismo e o paganismo – tratam Aquiles ainda como um herói dotado de qualidades inerentes ao conceito de *mos maiorum* consideradas essenciais pela elite romana para manter o seu estatuto social e a sua posição na sociedade da Antiguidade Tardia.

Sidónio Apolinar, poeta latino e epistológrafo do século V d.C., ilustra bem como um membro da classe alta romana podia exibir os conhecimentos clássicos que tinha adquirido como resultado da sua *paideia* – no caso de Sidónio, apesar de ter sido criado como cristão e ter servido mais tarde como Bispo de Clermont (480 d.C.). Alusões aos autores gregos e romanos e aos vários acontecimentos e

¹⁷ Ed. Hall, 1985.

personagens mitológicos, incluindo Aquiles, figuram na poesia e nas epístolas de Sidónio. Tanto os poetas pagãos como os cristãos compararam os seus imperadores e outras figuras imperiais com Aquiles. As qualidades ambivalentes de Aquiles como herói e como modelo das ideias cristãs pela negativa tornam-se claras em vários *exempla* e comparações com figuras políticas e militares da Antiguidade Tardia.

Na literatura latina tardia, Aquiles foi usado como herói mitológico de referência para a avaliação dos feitos e das virtudes de figuras públicas de elite, e não apenas do imperador. É de salientar a comparação que ocorre quando o poeta épico Coripo celebra em *João (Iohannis)*, ou *Das guerras Líbicas*, as façanhas militares do general bizantino João Troglita contra os mouros, em África (533–538 d.C.), na quarta década do século VI d.C. Coripo compara a habilidade marcial e a força do chefe mouro Cusina com as de Adónis e de Aquiles:

hos sequitur fidus, densa stipante caterua,
Cusina Massylis deducens agmina signis.
ille animo Romanus erat, nec sanguine longe,
moribus ornatus placidis, grauitate Latina.
non illum aequiperans iaculis aut uiribus esset
uel Veneri dilectus Adon, uel fortis Achilles.
(Coripo, *Iohannis* 4.509–514¹⁸)

Fiel Cusina seguiu-os com uma multidão compacta,
liderando as suas tropas sob os signos massilianos.
Ele era um romano de espírito e não estava longe de ser um de sangue,
dotado de um comportamento tranquilo e de uma dignidade latina.
Nem Adónis, amado de Vénus, nem o corajoso Aquiles,
podiam igualá-lo no manejo da lança ou na força física.

Neste trecho, Cusina, defensora da causa romana, é considerada superior a Aquiles (e Adónis) em força e na utilização do dardo de arremesso (4.513–514). Este é um exemplo típico de uma figura política ou militar que é identificada não apenas como sendo igual a Aquiles, mas até superior a ele.

A atribuição a Aquiles, por parte de Coripo, de capacidade inferior no uso da lança em comparação com Cusina é exactamente o oposto do que é sugerido por Ausónio:

si tendi facilis cuiquam fuit arcus Vlizei
aut praeter dominum uibrabilis ornus Achilli,
nos quoque tam longo Rhamnusia foedere soluet!
(Ausónio, *O livro de epístolas* 27.107–9¹⁹)

Se fosse fácil para qualquer um tender o arco de Ulisses ou se
a lança de Aquiles pudesse ser brandida por outro que não o seu senhor,
então a rainha ramnusiana poderia libertar-nos de um pacto tão longo!

¹⁸ Ed. Mazzucchelli, 1820.

¹⁹ Ed. Prete, 1978.

Aqui Ausônio alude implicitamente à letalidade da lança de Aquiles e à força requerida pelo seu portador para a empunhar.

Em *Iohannis* Coripo refere-se a Aquiles como *saeuus* (“cruel”, *praef.* 7.1.178) e *fortis* (“valente”, *praef.* 11; 1.190; 4.514, 802). Enquanto Aquiles é caracterizado como *saeuus* quando arrasta o cadáver de Heitor atrelado à sua carruagem (1.178–179), ele é descrito como *fortis* quando o exército troiano foge diante dele (4.802). Estas referências reflectem a ambiguidade da caracterização de Aquiles na literatura latina da Antiguidade Tardia. Enquanto Coripo descreve Aquiles como inferior a Cusina em força e habilidade marcial, o que põe em causa a reputação do aqueu como eminente guerreiro grego, o carácter irascível e a conduta de Aquiles são geralmente considerados inadequados para um imperador ou um comandante militar. Mesmo assim, a reputação de Aquiles como um guerreiro feroz parece ter sintetizado, ainda que paradoxalmente, o tipo de carácter forte que apelou à elite na sua luta por manter a supremacia romana face aos vizinhos bárbaros.

Apesar da importância da compaixão e da contenção nos textos latinos da Antiguidade Tardia, as descrições da *seueritas* (“dureza”) de Constantino em *Panegíricos latinos* 6 (310 d.C.), da autoria de um orador anónimo, são didácticas e protrépticas: enfatizam a necessidade de demonstrar aquela qualidade contra os inimigos em vez de *clementia* (“clemência”, “misericórdia”, “compaixão”), quando as circunstâncias o exigem (e.g., *Panegíricos latinos* 6.10.1–6.13.5). Uma descrição semelhante ocorre no poema de Claudiano sobre o consulado de Estilício, que narra as campanhas do comandante contra os visigodos e os bastarnas:

quis enim Visos in plaustra feroces
reppulit aut saeua Promoti caede tumentes
Bastarnas una potuit delere ruina?
Pallantis iugulum Turno moriente piauit
Aeneas, tractus que rotis ultricibus Hector
irato uindicta fuit uel quaestus Achilli:
tu neque uesano raptas uenalia curru
funera nec uanam corpus meditaris in unum
saeuitiam: turmas equitum peditum que cateruas
hostiles que globos tumulo prosternis amici:
inferiis gens tota datur. nec Mulciber auctor
mendacis clipei fabricata que uatibus arma
conatus iuuere tuos: tot barbara solus
milia iam pridem miseram uastantia Thracen
finibus exiguae uallis conclusa tenebas.
(Claudiano, *Do consulado de Estilício* 1.94–108²⁰)

Quem mais poderia realmente ter repellido os visigodos ferozes
para as suas carruagens ou ter destruído num massacre cruel
os bastarnas inchados de orgulho com a morte de Promoto?
Eneias vingou o massacre de Palas através da morte
de Turno. Heitor, arrastado pela vingativa carruagem,

²⁰ Ed. Hall, 1985.

foi vingança ou ganho para o furioso Aquiles.
 Quanto a ti [Estilicão], não arrastas corpos numa carruagem louca
 para pedir resgate, nem planeias crueldade insensata contra um
 único cadáver: espalhas diante do túmulo de um amigo esquadrões
 inteiros de cavalaria, companhias de soldados rasos e multidões inimigas.
 Uma nação inteira é despachada para as regiões inferiores. Nem Vulcano,
 forjador do enganador escudo, nem as armas forjadas serem
 cantadas por poetas, ajudaram os teus esforços: sozinho retiveste,
 fechados nos limites da estreita vala, os incontáveis arsenais
 bárbaros que há muito tempo assolaram a miserável Trácia.

Como ocorre na descrição em *Panegíricos latinos* 6 da *seueritas* (“dureza”, 6.10.1–6.13.5) de Constantino, Claudiano sugere que se deve elogiar o comandante Estilicão por ter massacrado o exército de hordas bárbaras como vingança pelo assassinato de Promoto, a quem Estilicão tinha sucedido (399 d.C.). Tal como Coripo retrata Cusina como superior a Aquiles em força e no uso da lança em *Iohannis* (4.513–514), também aqui Claudiano caracteriza Estilicão como sendo superior a Aquiles (e Eneias) ao não se limitar a vingar o erro de um único oponente matando-o, mas sim aniquilar uma nação inteira e as suas forças de combate sem a ajuda de um único deus, como Vulcano, que forjou escudos e armaduras para Aquiles (e Eneias). Claudiano menospreza Aquiles, considerando-o louco – note-se a hipálage *uesano . . . curru* (“carruagem insana”, *Do consulado de Estilicão* 1.100) –, mercenário (*uenalia . . . funera*, “corpos para pedir resgate”) e selvagem (*uanam . . . saeuitiam*, “massacre cruel”, 95), enquanto o poeta elogia as façanhas de Estilicão (1.94–95), que repeliu os visigodos e cometeu uma matança ainda pior dos bastarnas, acções celebradas como prova da sua bravura militar. A referência à venalidade de Aquiles faz lembrar *Anthologia latina* 150, que critica Aquiles pela sua crueldade ao mutilar e desvalorizar o cadáver de Heitor.

A viragem do século V d.C. testemunhou a crescente cristianização da corte imperial e da ingerência imperial em assuntos religiosos sob Honório, sucessor de Teodósio na parte ocidental do império. Claudiano andou numa corda bamba entre as duas tradições do paganismo e do cristianismo, como se verifica na sua carreira anterior como poeta pagão e no seu percurso posterior, como propagandista de Honório. Na qualidade de aliado de Teodósio I, empenhado cristão, e sogro de Honório, Estilicão parece, pelo menos nominalmente, ter sido um adepto do cristianismo. Ao mostrar que Estilicão é superior em termos marciais a Aquiles e ao sublinhar os vícios deste último, Claudiano oblitera potencialmente um herói clássico e as suas façanhas com um *laudandus* cristão contemporâneo e um exemplo paradoxal. Como se pode ver no passo que compara Estilicão e Aquiles, os aspectos culturais e marciais não são incompatíveis quando se considera o significado e a relevância do perfil literário de Aquiles para as tentativas da elite, na Antiguidade Tardia, de definirem o seu estatuto, de se capacitarem, de defenderem a sua posição, e de transmitirem os seus valores na sociedade romana pela vastidão do império.

Referências bibliográficas

- Anderson, W. S. (ed.) (1981). *P. Ovidii Nasonis Metamorphoses*. Stuttgart e Leipzig: Teubner.
- Baehrens, E. (1881). (ed.) *Poetae latini minores*, vol. III. Leipzig: Teubner.
- Cameron, A. (2009). Young Achilles in the Roman world. *Journal of Roman Studies*, 99: 1–22.
- Edwards, M. W. (ed.) (1991). *The Iliad: A commentary*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hall, J. B. (ed.) (1985). *Claudii Claudiani carmina*. Leipzig: Teubner.
- Heslin, P. (2005). *The transvestite Achilles: Gender and genre in Statius' Achilleid*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kay, N. M. (ed. e trad.) (2006). *Epigrams from the Anthologia latina: Text, translation and commentary*. London: Duckworth, 2006.
- King, K. C. (1987). *Achilles: Paradigms of the war hero from Homer to the Middle Ages*. Berkeley: University of California.
- Marastoni, A. (ed.) (1974) *P. Papini Stati Achilleis*. Leipzig: Teubner.
- Mazzucchelli, P. (ed.) (1820). *Flavii Cresconii Corippi Iohannidos seu De bellis Libycis libri VII* (Milan: Mediolani).
- Parkes, R. (2005). Model youths? Achilles and Parthenopaeus in Claudian's Third and Fourth consulships of Honorius. *Illinois Classical Studies*, 30, 67–82.
- Pavlovskis, Z. (1965). The education of Achilles, as treated in the literature of Late Antiquity. *La Parola del Passato*, 20, 281–297.
- Peiper R. e Richter, R. (eds.) (1902). *L. Annaei Senecae tragoediae*. Leipzig: Teubner.
- Prete, S. (ed.) (1978). *Decimi Magni Ausonii opuscula*. Leipzig: Teubner.
- Vollmer, F. (ed.) (1914). *Poetae latini minores*, vol. VI. Leipzig: Teubner.

Resumo

A fúria de Aquiles é a característica mais proeminente da sua personalidade. Μῆνις (“fúria”), que é a primeira palavra do proêmio da *Iliada* de Homero, é apresentada como tema de toda a epopeia (cf. 1–7). A recepção de Aquiles nas literaturas grega e latina conheceu uma série de etapas desde Homero até à Antiguidade Tardia. Durante a Antiguidade Tardia, o texto de Homero assumiu um papel significativo como texto didático, e o leitor habituou-se a examiná-lo de diferentes perspectivas, o que implicou uma reavaliação das ações e da conduta de Aquiles, incluindo a sua fúria. O papel de Aquiles na cultura e na literatura latinas durante a Antiguidade Tardia ilustra que ele funcionou tanto como *exemplum* positivo como negativo. Esta ambivalência da sua representação literária é onnipresente na literatura latina da Antiguidade Tardia. Em alguns relatos das ações e palavras de Aquiles, o seu famoso temperamento está ausente; em outros textos, as suas irascibilidade e crueldade estão sublinhadas; e em outros ainda, o uso da violência é retratado tanto negativamente como positivamente por autores latinos, por vezes até pelo mesmo autor. Tanto os aspectos favoráveis como negativos de Aquiles e a sua fúria que aparecem nas obras da Antiguidade Tardia são ligados às aspirações da elite romana e aos valores enfatizados pelos autores cristãos. Aquiles é utilizado como modelo favorável e até mesmo como contraste negativo para o imperador ou para o seu representante quando ele enfrenta o inimigo. Apesar do irascível carácter e da conduta de Aquiles serem vistos negativamente em termos cristãos, a sua reputação como guerreiro feroz parece ter sintetizado, ainda que paradoxalmente, o tipo de carácter forte que apelou à elite romana na luta por manter a sua ascendência, face aos confrontos militares e políticos com os vizinhos bárbaros.

Abstract

The anger of Achilles is the most prominent characteristic of his personality. Μῆνις (“anger”), which is the first word of the proem of Homer's *Iliad*, is mentioned as being the theme of the entire poem (cf. 1–7). The reception of Achilles in Greek and Roman literature had a number of stages to go through from Homer to Late Antiquity, during which Homer's text assumed

a significant role as a didactic text and the reader was educated to examine it from different perspectives, which involved a reassessment of Achilles' actions and conduct, including his anger. Achilles' role in Roman culture and literature during Late Antiquity illustrates that he functioned as both positive and negative *exempla*. This literary ambivalence of his representation is omnipresent in Late Antique Latin literature. In some accounts of Achilles' actions and words, his famous temper is absent; in other texts, his irascibility and cruelty are stressed; and in yet others his use of violence is portrayed both negatively and positively by Latin writers, sometimes by the same author. Both the favourable and negative aspects of Achilles and his anger that appear in Late Antique Latin works are linked to the aspirations of the Roman elite and the values emphasized by Christian writers. Achilles is employed as a favourable model and even as a negative foil for the emperor or one of his representatives when he confronts the enemy. Despite aspects of Achilles' irascible character and conduct being viewed negatively in Christian terms, his reputation as a fierce warrior seems to have encapsulated, if somewhat paradoxically, the type of strong character that appealed to the Roman elite in the struggle to maintain their ascendancy in the face of military and political confrontations with their barbarian neighbours.

A cólera de Aquiles e a Guerra de Tróia na literatura bizantina: da épica e da historiografia do século XII ao romance dos séculos XIV e XV

The wrath of Achilles and the Trojan War in Byzantine literature: from 12th-century epic and historiography to 14th- and 15th-century romance

Rui Carlos Fonseca

Universidade da Madeira / Centro de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa
rui.fonseca@staff.uma.pt
ORCID: 0000-0002-0016-0763

Palavras-chave: Aquiles, Cólera, Guerra de Tróia, Literatura Bizantina, Épica, Historiografia, Romance Paleólogo.
Keywords: Achilles, Wrath, Trojan War, Byzantine Literature, Epic, Historiography, Palaeologan Romance.

Nas *Alegorias da Ilíada*, João Tzetzis resume, em 176 versos de 15 sílabas (o chamado verso político), os acontecimentos celebrados no canto primeiro da *Ilíada*, começando do modo seguinte:

Τῆς Ἄλφα ἡ ὑπόθεσις Ὀμήρου ῥαυφodίας,
ἵνα πρὸς σὴν ὠφέλειαν πάλιν ἐπαναλάβω,
τάδε δηλοῖ κατὰ λεπτὸν ἄπερ ἐνθάδε φράσω.
Ὁ Ὀμηρος ὁ πάνσοφος τὴν γνῶσιν τὴν οἰκείαν
ὡς Καλλιόπην, ὡς θεάν, ὡς Μοῦσαν παρεισάγων,
ἀνερωτᾷ τὸ αἴτιον ὀργῆς τῆς Ἀχιλέως
ἀφ' οὗ πρὸς Ἀγαμέμνονα διήχθρευσεν ἐρίσας.
Ἡ δέ φησιν, ὡς πρὸς αὐτὸν δῆθε, πᾶν τὸ βιβλίον,
οὕτως ἐντεῦθε τὴν ἀρχὴν τοῦ λόγου ποιούμενη.
Ὁ τῆς Λητοῦς καὶ τοῦ Διὸς Ἥλιος παῖς Ἀπόλλων
τῆς ἔχθρας καὶ τῆς μῆνιδος αἴτιος ἐγεγόνει· (*Aleg. Il.* 1.1-11)¹

O assunto do primeiro canto de Homero,
para o retomar, novamente, por interesse teu,

¹ Sigo a edição de Goldwyn e Kokkini (2015). As traduções portuguesas aqui apresentadas são da minha responsabilidade, salvo indicação contrária.

mostra em pormenor aquilo que vou contar aqui.
 Homero, o todo sabedor, o seu conhecimento
 apresentando como a deusa, a Musa Calíope,
 pergunta a causa da cólera de Aquiles,
 pela qual, tendo-se desentendido com Agamémnon, se tornou seu inimigo.
 E ela inspirou-lhe, nesse momento, todo o livro,
 fazendo assim a história começar a partir daí.
 O filho de Leto e de Zeus, Hélios Apolo,
 foi a causa do ódio e da cólera de Aquiles.

A informação contida nestes versos iniciais, sob a aparência de uma manifesta conformidade com a tradição épica antiga, revela, porém, em larga medida devido ao influxo cultural e estético do século XII bizantino, um desvio em relação ao paradigma homérico que tem por base.

A *Iliáda* abre, como é sabido, com a referência conjunta à cólera e à ascendência de Aquiles. Esta declarada proximidade entre o estado de espírito e a filiação paterna do melhor dentre os heróis Aqueus percorre todo o enredo épico e torna-se ainda mais significativa, porquanto estes dois traços constitutivos do retrato de Aquiles formam, desde o início, uma unidade de pares antitéticos: a cólera divina e a ascendência mortal.

O carácter divino da cólera de Aquiles vem expresso, na abertura da *Iliáda*, no uso de *μῆνις*, uma palavra que tem poucas ocorrências neste poema e que se acha vinculada exclusivamente aos deuses, excepto porém no caso particular de Aquiles. Das onze vezes que *μῆνις* é utilizada na *Iliáda*, quatro delas designam a cólera do herói, filho de Peleu, em momentos-chave da narrativa épica: durante as circunstâncias que conduzem a essa cólera (*Il.* 1.1); no episódio da embaixada, quando se pede ao herói para renunciar à cólera (*Il.* 9.517); e quando, no seu regresso à guerra após a morte de Pátroclo, Aquiles abandona a cólera contra Agamémnon (*Il.* 19.35, 19.75). Nas outras sete vezes, o substantivo *μῆνις* serve para designar a cólera de Zeus (*Il.* 5.34, 13.624, 15.122), de Apolo (*Il.* 5.444, 16.711), de uma divindade não especificada (*Il.* 5.178) e dos deuses em geral (*Il.* 21.523)².

Este “estatuto ambíguo” (Redfield, 1979, p. 98), que a abertura da *Iliáda* evidencia, o de herói que pertence tanto ao mundo dos deuses como ao dos mortais, confere a Aquiles um carácter de excepionalidade, um carácter extra-humano, que o distingue dos demais guerreiros que combatem em Tróia. Dentre o conjunto de palavras que, na *Iliáda*, são usadas para cólera, *μῆνις*, afirma-o Redfield, é “o nome específico da cólera de Aquiles”, e os outros combatentes temem Aquiles e a sua cólera divina como temeriam a cólera de um deus (1979, p. 97).

Nos versos das *Alegorias da Iliáda* aqui transcritos, Aquiles vê diminuída, até certo ponto, a sua aura divina, na medida em que o seu estado colérico começa por ser expresso pelo substantivo *ὀργή* no verso 6, depois por *ἔχθρα*, no verso 11

² A cólera dos deuses referida em *Il.* 21.523 (θεῶν μῆνις) está integrada num símile aplicado a Aquiles. Na *Odisseia*, *μῆνις* designa a cólera dos deuses (*Od.* 2.66) e a cólera de Zeus (*Od.* 5.146, 14.283). Sobre *μῆνις* e outros termos homéricos para cólera na poesia homérica, vide Considine (1966, pp. 15-25) e Redfield (1979, pp. 97-99).

(que traduzo por “ódio”) e só em terceiro lugar por μῆνις, também no verso 11. A palavra ὀργή detém um significado mais generalizado para cólera, assim como um uso menos restrito. Além de ser aplicada a Aquiles nos versos 81, 83 e 84 deste canto primeiro das *Alegorias*, a palavra ὀργή também surge em associação à cólera de Agamémnon contra Crises, no verso 35, e contra Calcas, no verso 67, por ambos porem em causa a sua autoridade, o primeiro pedindo a libertação da filha, o segundo responsabilizando-o pela peste que dizima os Aqueus.

A primazia de ὀργή sobre μῆνις, para designar a cólera de Aquiles, resulta, a meu ver, da interpretação alegórica que Tzetzes faz da narrativa homérica, explicando a presença e as acções das divindades como elementos naturais e meteorológicos. Assim, no canto primeiro das *Alegorias da Ilíada*, por exemplo, Tétis é o mar (verso 185), Posídon é a água (verso 233), Atena é o ar (verso 234), Apolo é o sol (verso 353), as Musas são as restantes estrelas (verso 354), a anuência de Zeus com um movimento de sobrancelhas é um sopro de vento (verso 299), e a descida de Tétis do Olimpo, a chuva (verso 301). No mesmo sentido, ao empregar ὀργή como primeira escolha nestas *Alegorias* para identificar a cólera de Aquiles, Tzetzes apresenta o herói na sua dimensão humana, enquanto mortal, de certa forma destituído do seu fulgor supra-humano³.

O século XII bizantino corresponde, na verdade, a um período de florescimento da cultura e das artes em geral. É também um período de experimentalismo literário e de renovação de géneros. A classe de escritores eruditos trabalhava sob comissão, o seu sustento dependendo geralmente das relações de patronado com membros da família imperial e outras figuras importantes da elite aristocrática bizantina. Ao mesmo tempo que exaltavam as qualidades e os méritos dos seus patronos, os eruditos de Bizâncio recuperam temas e motivos da literatura clássica antiga. É no âmbito deste classicismo bizantino que Homero é usado como fonte recorrente: por um lado, forma a base do sistema educativo de Bizâncio; por outro lado, é copiosamente imitado e adaptado, comentado e parafraseado, enfim, objecto de interpretações a vários níveis. O profundo interesse em Homero faz do século XII o século homérico por excelência, com influências igualmente expressivas ao longo da literatura bizantina⁴.

Tzetzes escreveu as *Alegorias da Ilíada* como introdução à cultura grega, a pedido de Berta Sulzbach da Baviera, a futura imperatriz Irene, esposa de Manuel I Comneno. A noiva bávara encomenda e financia a obra na sua qualidade de patrona das artes, para conhecer a tradição literária grega. Contudo, o grande

³ Nos Prolegomena que antecedem as *Alegorias da Ilíada*, Aquiles começa por ser descrito como ὀργίλος (“irascível”), no verso 676; para a cólera do herói, são utilizadas as palavras μῆνις (vv. 936, 937, 1144, 1165, 1178, 1206) e ὀργή (vv. 1172, 1175).

⁴ Sobre a presença de Homero na literatura bizantina e autores bizantinos que narram a Guerra de Tróia, vide e.g. Hunger (1969-1970, pp. 29-30), Browning (1975, pp. 15-34), Browning (1992, pp. 134-148), Kaldellis (2008, p. 243), Nilsson (2004, pp. 9-34). Sobre o século XII como um período de experimentalismo literário, vide e.g. Zagklas (2017, pp. 229-248). Cardin (2018, p. 109) enfatiza a natureza dupla dos *Carmina Iliaca* de João Tzetzes, como experimentalismo poético e como introdução à poesia homérica. Sobre patronado em Bizâncio, e em Constantino Manasses em particular, vide Nilsson (2021), especialmente o capítulo 3 (pp. 58-85).

clássico não é apenas repetido sob a forma de resumos e paráfrases. Tzetzes reconta-o à luz do contexto cultural em que vive. Neste processo de ‘contemporizar’ Homero (Browning, 1992, p. 140), Tzetzes interpreta alegoricamente os mitos, os episódios e os heróis da *Iliáda*, trazendo assim para o plano mais concreto do real o maravilhoso dos deuses e dos feitos heróicos dos homens. O carácter pagão da obra, em especial a aura divina que envolve os melhores dos guerreiros mortais, é explicado por alegorias, de acordo com os preceitos estéticos, religiosos e ideológicos da época⁵.

Os traços homéricos de Aquiles permeiam a literatura bizantina, em particular as obras que recontam a história da Guerra de Tróia. Ao mesmo tempo, esses traços convencionais são entrecruzados e renovados por matizes bizantinos. O Pelida Aquiles continua a ser o herói por excelência, possante e implacável, que excede todos os demais combatentes na guerra, servindo inclusive de paradigma para engrandecer figuras históricas que se destacaram pelas suas acções beligerantes.

Na *Alexiáda* (obra historiográfica do século XII), Ana Comnena regista as conquistas militares e políticas do pai, o imperador Aleixo I Comneno, celebrando-o qual herói épico, que enfrenta os adversários na guerra com a força de Hércules e supera, com a astúcia de Ulisses, os sucessivos perigos a que o Império dos Romanos é sujeito. Um dos seus principais oponentes é Roberto Guiscardo, que ataca Bizâncio com uma força poderosa. Este rebelde normando vem descrito com traços semelhantes aos do Aquiles homérico: é indomável, o seu grito de guerra basta para pôr miríades de homens em fuga, e tem um coração cheio de cólera (*Alex.* I.10 e IV.8)⁶.

A *Crónica* de Constantino Manasses é uma crónica-mundo do século XII que relata, de forma sinóptica, os acontecimentos da História universal desde a criação do mundo, percorrendo as dinastias e os governantes do Império dos Romanos até 1081⁷. No reinado de Basílio II (r. 976-1025), durante as lutas contra os Búlgaros, este imperador é comparado, ainda que por via indirecta, ao Aquiles homérico, quando se afirma, nos versos 5892-5894, que os cadáveres dos inimigos espalhados por todo o lado não eram em número inferior aos cadáveres dos Troianos chacinados por Aquiles junto do rio Escamandro.

⁵ Para os diferentes níveis (retórico, natural e matemático) de análise alegórica nas *Alegorias da Iliáda* e nas *Alegorias da Odisséia* de Tzetzes, vide Goldwyn (2017, pp. 141-171). Nas páginas 159-164 deste artigo, Goldwyn apresenta uma leitura cosmológica das *Alegorias da Iliáda*, explicando os deuses e as suas acções como forças da natureza. Ver também Cardin (2018, pp. 97-98), sobre a interpretação alegórica dos deuses nos *Carmina Iliaca* de Tzetzes.

⁶ Sobre o retrato homérico de Aleixo e dos seus adversários na *Alexiáda*, vide Fonseca (2021, pp. 127-140). Panayotopoulou-Doulaveras (2006, p. 222): “The comparison of a medieval hero to Achilles is not restricted to Greeks; if not an enemy, any brave man could be measured up to the Homeric hero.”

⁷ Sobre o carácter retórico-literário da *Crónica* de Constantino Manasses e a técnica de narrar a história em verso (não em prosa, como era habitual), vide Nilsson (2019, pp. 518-524).

É precisamente a força possante de Aquiles que fica em destaque na *Crónica* de Manasses⁸. Entre os versos 1109 e 1470 (uma porção considerável, se comparada com o relato mais breve de outros episódios⁹), conta-se o mito da Guerra de Tróia. Nesta parte, os epítetos aplicados ao herói apresentam-no insistentemente como homem de grande força, sem referência à sua origem divina:

ἄνθρωπος πολεμόκλονος, ἄλκιμος, βριαρόχειρ (v. 1237)
homem beligerante, valente, de fortes mãos

τοῦ καρτερόχειρος Ἀχιλλέως (v. 1300)
Aquiles de mãos possantes

ὁ κραταιόχειρ Ἀχιλλεύς (v. 1312)
Aquiles de mãos possantes

πολεμόκλονε καὶ γίγα βριαρόχειρ (v. 1405)
beligerante e gigante com fortes mãos

ὁ τηλικούτος ἥρωες (v. 1409)¹⁰
tão poderoso herói

Os escritores bizantinos adaptam a poesia homérica aos gostos particulares da alta sociedade de Bizâncio, sem deixarem, porém, de reproduzir os aspectos originais da matéria antiga, pelo que é comum as versões bizantinas sobre Aquiles e a Guerra de Tróia combinarem tradição e novidade. A análise comparada entre o poema épico de João Tzetzes, os *Carmina Iliaca* (*Antehomeric*, *Homeric* e *Posthomeric*), a obra historiográfica de Constantino Manasses e os romances anónimos *Iliada Bizantina* e *Aquileida* revela uma grande variedade de epítetos atribuídos a Aquiles (mais de três dezenas): uns são tipicamente homéricos, outros, construções eruditas posteriores. Enquanto Manasses emprega termos compostos de uso raro ou praticamente inexistente na poesia antiga, Tzetzes atribui a Aquiles epítetos homéricos, como *μεγάθυμος* (“magnânimo”), *δῖος* (“divino”), *ὄβριμος* (“possante”), *πελώριος* (“poderoso”) e *φαίδιμος* (“glorioso”). E para sublinhar o atributo por que é tão conhecido, usa o composto *ἄελλοδρόμος* (“rápido como o vento”), cujo sentido faz ressoar o tradicional *ποδάρκης* (“de pés velozes”). Nos dois romances anónimos posteriores, o epíteto aplicado mais vezes ao herói é *μέγας*, seguido de *θαυμαστός*, como mostra a tabela abaixo.

⁸ A intrepidez e a destreza física excepcionais de Aquiles fazem dele, no âmbito da literatura bizantina, o arquétipo de proeza masculina na guerra (Panayotopoulou-Doulaveras, 2006, p. 221).

⁹ Os leitores bizantinos entendiam a Guerra de Tróia como um acontecimento histórico, dado que liam sobre ela em obras historiográficas, como as crónicas (Moening, 2018, p. 362).

¹⁰ Sigo a edição de Lampsidis (1996).

Επίθετα de Aquiles	João Tzetzes			Constantino Manasses, <i>Crónica</i> (vv. 1109-1470)	<i>Iliada</i> Bizantina	<i>Aquileida</i>
	<i>Ante.</i>	<i>Hom.</i>	<i>Post.</i>			
ἀελλοδρόμος	1					
μεγάθυμος	1	2				
ἄγριος		2				
δῖος		1	2			
ὀβριμόθυμος		1				
ὄβριμος			1			
πελώριος			2			
ποδάρκης			1			
φαίδιμος			1			
ἄλκιμος				1		
βριαρόχειρ				2		
καρτερόχειρ				2		
πολεμόκλονος				2		
τηλικοῦτος				1		
ἄθλιος					1	
ἀνδρειωμένος					1	1
δυνατός					1	1
ἐξαιρημένος					1	
εὐτολμος					1	
θαυμαστός					5	9
ἰσχυρός					1	2
μεγάλος					3	2
μέγας					11	15
πολεμοκλονδράκος					1	
πρῶτος					1	
τροπαιοῦχος					2	2
φρικτός					3	
γενναῖος						1
δυνάστης						3
ἐξαίρετος						2
ἰσχυρότατος						1
νικητής						2
πανέμμορφος						1

Epítetos de Aquiles	João Tzetzes			Constantino Manasses, <i>Crónica</i> (vv. 1109-1470)	<i>Iliada</i> Bizantina	<i>Aquileida</i>
	<i>Ante.</i>	<i>Hom.</i>	<i>Post.</i>			
στερρός						2
στρατιώτης						1
ὑπερνικῶν						1
φοβερός						2

Tabela: Epítetos de Aquiles em número de ocorrências

A articulação entre elementos homéricos e bizantinos em representações literárias de Aquiles e da Guerra de Tróia não se limita à terminologia utilizada para a cólera nem ao uso dos epítetos; envolve também a reconfiguração dos episódios em que o herói participa na guerra. O relato selectivo que Homero fornece da Guerra de Tróia (a acção circunscrita de um breve período no último ano do conflito) difere da visão alargada descrita pelos escritores bizantinos. Episódios fundamentais da *Iliada*, como a cólera de Aquiles, a disputa com Agamémnon e o “rapto” de Briseida, são referidos de forma sucinta ou são de tal forma manipulados, a ponto de ganharem novo formato e novas interpretações, tendo em conta o contexto literário que os acolhe, se épico, historiográfico ou romanesco.

Os *Carmina Iliaca* de Tzetzes abrangem toda a história da guerra entre Aqueus e Troianos: *Antehomerica* descreve, em 406 versos, o início do conflito desde os antecedentes remotos até aos eventos que causarão a cólera de Aquiles e a sua recusa em combater; *Homerica* reconta sumariamente, em 489 versos, os acontecimentos da *Iliada* de Homero; *Posthomerica*, com 780 versos, retoma a acção bélica a partir do funeral de Heitor, celebrando os feitos e o destino fatal de Pentesileia, Mémnon, Troilo, Aquiles, Páris e Deífobo, até à ruína de Tróia e a partida dos Gregos¹¹.

Nesta obra de Tzetzes, a cólera de Aquiles não é consequência da desonra a que ele é sujeito publicamente por Agamémnon, quando lhe causa um dano irreparável no seu estatuto heróico; resulta antes da morte de Palamedes, descrita no final da primeira parte. Ulisses, figura desprezível entre os nobres guerreiros, é quem, com intenções vis e pensamentos subtis, tece uma teia de intrigas que acabam por levar à morte deste guerreiro. O divino Palamedes, conhecido pela sua sageza e pela capacidade de prever e evitar desgraças que põe ao serviço dos exércitos, é honrado e estimado por todos os companheiros (*Ante.* 286-296), à excepção de Ulisses que o odeia, precisamente devido à dignidade que os outros lhe reconhecem (*Ante.* 297-310). E assim, falsamente acusado de traição junto de Agamémnon, Palamedes morre apedrejado pelos Micénios e pelos Cefalénios, enquanto os demais Aqueus lamentam em silêncio, receosos da cólera do Atrida

¹¹ Cardin (2018, p. 93): “The so-called *Carmina Iliaca* is a hexameter account of the Trojan War with explanatory notes: a short epic poem (1676 lines) — addressed by Tzetzes to his students — which recounts the background of the *Iliad*, what Homer said about the fight, and the events that led to the capture of Troy, all with Tzetzes’s own annotations clarifying the poetic text.”

(*Ante.* 383-389). Esta é também a versão transmitida por Constantino Manasses na sua *Crónica* (versos 1272-1337)¹².

Homerica abre com Aquiles a chorar Palamedes, e por causa desta morte o filho de Peleu devolve Briseida aos Aqueus e abstém-se de combater. Sem Palamedes para interpretar a vontade dos deuses, muitos dos Aqueus sucumbem à peste de Apolo.

Αὐτὰρ ἐπεὶ τόγ' ἄκουσεν Ἀχιλλεύς ὀβριμόθυμος,
Ὡς Βρισηΐδος εἵνεκα τοιάδε ἔργα γενοντο,
Δάκρυε μὲν Παλαμῆδεα, τὴν δ' ἐφέηκεν Ἀχαιοῖς,
Αὐτὸς δ' αὖτ' ἀπέπαυσε μάχης πολέμοιό τε πάμπαν.
Πρὸς δέ γε λοιμὸν Ἀπόλλων, ἥελιος μέγας, ἦκεν.
Θνήσκον δ' Ἀργεῖοι, Παλαμῆδεος οὐκ ἔτ' ἔοντος,
Ὅς λοιμούς [τε] πρόφασκε καὶ ἄλθεσθήρια τούτων. (*Hom.* 1-7)¹³

Mas quando o muito animoso Aquiles ouviu isto,
que tais acções aconteceram por causa de Briseida,
chorou Palamedes e enviou-a para os Aqueus,
então ele próprio cessou completamente de lutar na guerra.
Depois Apolo, o grande Hélio, enviou-lhes a peste.
Morriam os Argivos, não se achando já entre eles Palamedes,
que previa as pestes e os remédios para as tratar.

O desentendimento com Agamémnon faz-se, portanto, por via indirecta, mediante a intervenção dolosa de Ulisses. O que está em causa nesta representação bizantina de Aquiles não é o dano que lhe é infligido por se ver privado de um privilégio conquistado em virtude do seu mérito de guerreiro. Aquiles restitui o seu *geras*, decide abandonar a guerra, não porque se desentendeu com Agamémnon, não por causa da honra que perdera, mas para honrar a memória de um companheiro morto à traição. Na *Iliáda*, Briseida está na origem da cólera de Aquiles e na consequente retirada da guerra. Também nesta obra de Tzetzes, Briseida serve de pretexto para o comportamento do herói, pois, usando de dolo, Ulisses conta como Palamedes prejudica Agamémnon, roubando-lhe tesouros para os entregar a Aquiles (*Ante.* 344-367). Assim, ao devolver Briseida, Aquiles evita que recaia sobre si próprio qualquer responsabilidade não só pela morte de

¹² Eurípides terá composto uma tragédia intitulada *Palamedes*, representada nas Grandes Dionísias do ano de 415 a.C., juntamente com *Alexandre e Troianas*. Ver Cardin (2018, pp. 98-101) sobre as escolhas de Tzetzes ao contar a sua versão da Guerra de Tróia, e sobre a centralidade da figura de Palamedes. Tzetzes relata a morte de Palamedes nos *Prolegomena* (vv. 950-1131) que antecedem as *Alegorias da Iliáda*. Na literatura bizantina, Ulisses é retratado como personagem desprezível e odiosa, à semelhança do que já acontecia na tragédia grega do século V a.C. (e.g., *Troianas* de Eurípides e *Filoctetes* de Sófocles). Para um estudo abrangente sobre as diferentes modulações do carácter de Ulisses na tradição literária, da época antiga à moderna, vide Stanford (1985²), especialmente o capítulo 8 sobre a tragédia grega (pp. 102-117) e o capítulo 12 intitulado “Ulysses and the discrediting of Homer” (pp. 146-158).

¹³ Sigo a edição de Jacobs (1793). Os *Carmina Iliaca* de Tzetzes contam com uma tradução inglesa de Ana Untila.

Palamedes, como também pela posse indevida de um prémio que, por acusação falsa de Ulisses, teria sido subtraído ao Atrida Agamémnon.

Em *Homérica*, Tzetzes não insiste no carácter intransigente de Aquiles, antes no seu sentimento de amizade profunda para com um combatente morto injustamente. A assembleia do canto primeiro da *Iliada*, em que se dá a disputa exacerbada entre Aquiles e Agamémnon com consequências gravosas para os exércitos dos Aqueus e cujos efeitos se estendem a toda a narrativa homérica, está omissa deste texto bizantino. E o episódio da embaixada do canto nono é aqui reduzido a um único verso (*Hom.* 188) e a um só embaixador não identificado¹⁴. A morte de Palamedes fá-lo retirar-se da guerra; a morte de Pátroclo fá-lo regressar às lides bélicas, de acordo com o modelo homérico: o filho de Peleu cessa a sua cólera e restabelece a paz com o Atrida. Contudo, no processo de ‘desdivinização’ de Aquiles exigido pela estética literária bizantina, o herói equipa-se para o seu regresso à guerra com armas douradas (*Hom.* 235), sem que Tzetzes inclua neste ponto da narrativa nem a descrição de Hefesto a trabalhar na forja divina, nem a descrição ecfástica do escudo feito pelo deus artífice.

Tal como Palamedes, também Aquiles perde a vida na sequência de uma artimanha perpetrada contra ele: cai vítima de uma emboscada no templo de Apolo e morre às mãos de Deífobo e Páris (*Post.* 385-423). E tal como foi Ájax a realizar os ritos fúnebres para Palamedes, contrariando assim a vontade de Agamémnon (*Ante.* 386-406), também é Ájax quem começa por preparar o cadáver do Pelida para lhe prestar as devidas honras fúnebres (*Post.* 424-481). Os destinos dos dois combatentes, Aquiles e Palamedes, vêm deste modo entretrecidos no poema de Tzetzes.

Além das adaptações em obras épicas e historiográficas da época dos Comenens no século XII, a figura de Aquiles e a história da Guerra de Tróia são também recontadas e recriadas nos romances bizantinos tardios, da época dos Paleólogos. As narrativas de amor, viagem e aventura, datadas entre meados do século XIII e finais do século XV, durante a dinastia dos Paleólogos, são formas de entretenimento literário produzidas para a corte imperial e famílias aristocráticas. Estes romances caracterizam-se pela mistura de vários ingredientes, combinando o universo da cavalaria medieval com os repertórios de mitos da Antiguidade Clássica e da Antiguidade Tardia¹⁵. O enredo destes romances inclui

¹⁴ Pode supor-se que o embaixador dos Aqueus não seja Ulisses, considerando a inimizade já mencionada e o carácter desprezível a que é votado por parte dos guerreiros nobres. Imediatamente a seguir ao verso da embaixada, são, contudo, referidos os nomes de Diomedes e Ulisses. Se levantarmos a hipótese de que Ulisses é o embaixador que tenta persuadir Aquiles a regressar à guerra para auxiliar os Aqueus, é legítimo concluir que Aquiles recusa o pedido, precisamente por ser Ulisses que vai ao seu encontro, ele que, por interesse mesquinho e intenções vis, conspirou contra Palamedes, causando-lhe a morte.

¹⁵ Cf. Hägg (1983, p. 80). Sobre as tradições literárias que formam os romances bizantinos em vernáculo, vide e.g. Arrignon e Duneau (1992, pp. 283-290); Agapitos (2004, pp. 7-101, sobretudo as páginas 16-26 para discussões sobre género); Moennig (2014, pp. 163-182); e Luzi (2016, pp. 71-87). Theologitis (2004, p. 218): “les Byzantins ont invoqué presque tous les genres littéraires, antiques et contemporains, de l'épopée à l'historiographie, des exercices de rhétorique à la comédie nouvelle, comme si le ‘roman’ était né de la désagrégation de toutes les pratiques poétiques et

motivos orientais e dos contos de fadas; a acção desenvolve-se, por regra, em reinos distantes, terras exóticas, geografias não identificadas, castelos maravilhosos, nos domínios do sonho e da magia. Mesmo nestes romances paleólogos, com traços muito diferentes dos modelos literários do século XII, a presença de Homero é notável. Episódios, cenas-tipo e temas da poesia homérica são amiúde transformados e adaptados pelos escritores bizantinos de épocas posteriores, inclusive pelos romancistas paleólogos.

Os romances anónimos *Aquileida* (meados do século XIV) e *Iliada Bizantina* (entre finais do século XIV e inícios do século XV) servem-se da tradição homérica e da tradição épica antiga, a ponto de transformarem o mito da Guerra de Tróia, respectivamente, no romance de Aquiles e no romance de Páris¹⁶. Em comparação com as obras do século XII aqui analisadas, estes dois textos evidenciam um maior grau de manipulação da fonte homérica, precisamente devido ao facto de se apresentarem como versões romanceadas do mito antigo, e nessa medida os heróis da Guerra de Tróia tornam-se heróis romanescos (Lavagnini, 2016, p. 248).

A *Aquileida* é constituída por 1820 versos políticos no manuscrito de Nápoles (a versão N), a mais extensa das três versões onde o texto ficou preservado¹⁷. Trata-se de um romance de cavalaria tipicamente medieval, abarcando toda a vida de Aquiles, desde as circunstâncias do seu nascimento, passando pela sua educação, conquistas bélicas e amatórias, até às circunstâncias da sua morte. Apesar do título do romance, do nome do herói homérico e de elementos tradicionais referidos pontualmente no texto (Ftía, os Mirmídones, Pátroclo, que vem grafado sob a forma Pantruclo), a verdade é que o material deste romance é quase todo alheio ao universo homérico e à tradição épica antiga¹⁸. É possível, no entanto, descobrir, mais ou menos claramente, algumas ressonâncias homéricas.

Aquiles vem retratado na *Aquileida* como verdadeiramente admirável (o epíteto *θαυμαστός* é na verdade, como a Tabela acima mostra, o segundo mais vezes aplicado ao herói, logo a seguir a *μέγας*), em tudo valoroso e excepcional, grande era a sua força e coragem. Para defender os territórios do pai saqueados

rhétoriques codifiées. Comme si le ‘roman’ avait utilisé et refondu dans sa structure quasiment tous les genres de la littérature!”

¹⁶ Lavagnini (2016, p. 234) reconhece que, no romance grego em vernáculo, a longa e ilustre tradição homérica é representada sobretudo por duas obras, *Iliada Bizantina* e *Aquileida*. Goldwyn e Nilsson (2019, p. 190) referem-se à variedade do uso criativo que os romances paleólogos apresentam tanto da poesia homérica como da narrativa da Guerra de Tróia; os seus autores anónimos dão ao enredo épico uma roupagem romanesca.

¹⁷ A *Aquileida* também foi transmitida num códice de Londres (versão L) com 1320 versos e num códice de Oxford (versão O) com 763 versos. A variante O, considerada um resumo da história, foi editada por Smith (*The Oxford Version of the Achilleid*, 1990).

¹⁸ Cf. Beaton (1996², p. 110): “Despite its title, this romance has next to nothing in common with the classical legends surrounding this hero.” Embora admitindo que a *Aquileida* esteja inteiramente vazia de referências aos poemas homéricos, Goldwyn e Nilsson (2019, pp. 196-199) tentam uma leitura comparada entre este romance e a *Iliada*, propondo possíveis ecos homéricos na *Aquileida*; e argumentam que o herói homérico, em vez de ter desaparecido, foi antes transformado por força das circunstâncias da época, para se adequar ao público bizantino, com outras exigências de gosto literário. Cf. Nilsson (2004, pp. 27-28).

por povos estrangeiros, parte com um grupo de doze companheiros, dentre os melhores, mais nobres, valentes, que ele muito amava (Aq. 257-261). É em contexto bélico, na luta contra o exército invasor para proteger a propriedade do pai, o rei da Ftia, que pela primeira vez no romance Aquiles se mostra encolerizado, mais concretamente quando morrem dois dos seus mais estimados companheiros. Imediatamente, avança para o centro do combate, e muitos são os que morrem golpeados pela sua lança.

Ἐπέθαναν δύο νεώτεροι ἐκ τοῦς δώδεκα ἐκείνους,
καὶ θυμωθεὶς ὁ Ἀχιλλεὺς ὀρίζει νᾶ τὸν φέρουν
τὸν μαῦρον τοῦ τὸν θαυμαστόν, φρικτὸν καὶ ἀνδρειωμένον·
μετὰ θυμοῦ τοῦ φοβεροῦ πηδᾷ, καβαλλικεύει.
Ἐσμίξασιν ἀμφοτέροι ἀλλήλους τὰ φουσάτα,
ἀλλήλως κατακόπτονται καὶ ἀλλήλως κατελοῦνται,
καὶ κονταρέας ἐσφάζοντα ἀπὲ τὸν Ἀχιλλέα (Aq. 565-571)¹⁹

Morreram dois dos mais jovens daqueles doze,
e, encolerizado, Aquiles ordena que lhe tragam
o seu cavalo preto, admirável, terrível, valoroso;
salta com cólera formidável, monta o cavalo.
Ambos os exércitos se lançam uns contra os outros,
ferem-se mutuamente e mutuamente se aniquilam,
e Aquiles vai chacinando com golpes de lança.

Ao nível temático, nota-se o precedente da *Iliáda* neste comportamento sanguinário do herói na guerra: a morte de companheiros mui prezados origina um profundo desejo de vingança, que o leva à carnificina no campo de batalha, desbaratando as falanges inimigas, de maneira que tal matança faz correr um rio de sangue em abundância. Esta proximidade temática com o modelo homérico vem logo desfeita, visto que este Aquiles bizantino, depois de muito lamentar a morte dos dois amigos, os substitui por outros dois (Aq. 601-606), e esta substituição vem atenuar, senão mesmo dissipar, na acção romanesca, o sentimento de perda irreparável e a carga trágica que a morte de Pátroclo tem na *Iliáda*²⁰.

Após os combates da guerra e os combates de amor, Aquiles e a sua amada (cujo nome nunca chega a ser conhecido, como é típico do romance bizantino paleólogo) têm um casamento feliz durante seis anos até à morte da mulher. A história de Aquiles, do nascimento ao funeral da esposa, ocupa a quase totalidade do romance. A última parte, os versos 1759 a 1820, introduz a temática da Guerra de Tróia, um ano depois de Aquiles ter sepultado a sua esposa. Este fim, enquadrado mais directamente na tradição épica, não necessariamente homérica,

¹⁹ Sigo a edição de Moreno Jurado (1994).

²⁰ Há referências ao comportamento colérico de Aquiles noutros dois episódios bélicos da *Aquileida*: na guerra contra os irmãos da amada do herói, que ele raptara e que se torna sua esposa (versos 1343-1355); e no torneio com o cavaleiro franco (versos 1479-1488: fala de Aquiles à sua amada; e versos 1502-1505: fala de Aquiles a Pantrucló). Na *Aquileida*, a cólera do herói é expressa pelo substantivo θυμός e pelo participio θυμωθεῖς.

é considerado um acrescento posterior, numa tentativa de aproximar o Aquiles romanesco do modelo épico²¹. O grande Aquiles, rei dos Mirmídones e senhor da Ftia, entra na guerra que mobiliza todos os reis e chefes dos Gregos contra a terra inteira de Tróia. A narrativa bélica centra-se num episódio da tradição pós-homérica, a morte de Aquiles. Sempre triunfante na guerra, mostrando-se o mais forte dentre todos os combatentes, o herói dirige-se ao templo de Tróia, sob o falso pretexto do casamento com Políxena, e aí é morto por dolo de Páris e Deífobo. O episódio chega mesmo a ser descrito como τὸν ἄδικον θάνατον τοῦ Ἀχιλλέως, “a injusta morte de Aquiles” (Aq. 1809).

A encerrar o romance, Aquiles serve de paradigma em relação à inevitabilidade da morte e do destino. O herói, exaltado ao longo de toda a história pelas suas qualidades excepcionais, beleza e valor admiráveis, é tomado como ponto de referência para a nota final de que nada – nem beleza, nem riqueza, nem valor – escapa à morte. Tudo se desvanece num instante, e a todos a morte destrói. Muito honrado em vida, excedendo todos em glória, valentia e feitos notáveis, Aquiles acaba por se tornar igual a qualquer outro na morte²².

Ao contrário da *Aquileida*, a *Iliada Bizantina* reconta e recria vários episódios da tradição épica e homérica da Guerra de Tróia com elevado grau de manipulação da matéria de que se apropria²³. A história da guerra é aqui romanceada, desenrolando os amores de Páris e Helena, entrecruzados pelos amores de Aquiles e Criseida, ao longo de 1166 versos. Começa-se com o sonho do rei Príamo e o prenúncio de desgraça em relação ao nascimento de Páris, e termina-se com o funeral de Aquiles e a vingança levada a cabo pelo seu filho, Pirro. A tremenda guerra é anunciada a partir do verso 780, após a fuga de Páris e Helena para Tróia. A história de Aquiles, a sua participação na guerra, começa no verso 792. É a partir deste ponto que se relatam os acontecimentos que correspondem ao início da *Iliada*, o rapto de Criseida (identificada como Briseida, no verso 806) e a retirada de Aquiles da guerra. Neste romance, porém, tais situações são moldadas de modo diferente.

O romancista da *Iliada Bizantina*, omitindo por completo a disputa entre o melhor dos Aqueus e o Atrida Agamémnon, apresenta Aquiles como o responsável directo pela mortandade entre os Aqueus. É Aquiles quem arrebatou a formosa Criseida pela força e se entrega a uma paixão avassaladora, negligenciando assim os assuntos da guerra. A sua inacção no campo de batalha gera mortes incontáveis entre os exércitos gregos. Ao examinarem a causa de tantas mortes, os adivinhos chegam à conclusão de que Criseida tem de ser devolvida ao seu

²¹ Moreno Jurado (1994, p. XI): “Versos 1759-1820. Se consideran, sin duda alguna, un añadido realizado por un autor anónimo, con ciertas tendencias cultas y con el propósito de relacionar el poema con la epopeya homérica.” Cf. Nilsson (2004, p. 28).

²² Panayotopoulou-Doulaveras (2006, pp. 220-233) mostra que, no âmbito da literatura bizantina tardia e da literatura grega pré-moderna, a figura de Aquiles funciona como *exemplum* a vários níveis, inclusive como paradigma da natureza efémera da vida humana (p. 227).

²³ Moening (2018, pp. 361-362): “Obviously, the author of the *Tale of Troy* felt free to use his material in quite a creative way (the following variants of the traditional narrative material are likely to be inventions of the author of the *Tale of Troy* [...]).”

pai. Por resolução de todos os reis, assim se faz; as mortes cessam, mas Aquiles, “indescritivelmente desolado” e triste, abandona os combates.

Μετὰ τῆς συμβολῆς ὁλονῶν, οἱ βασιλεῖς καὶ αὐθέντες
τὴν Χρυσήϊδα παίρνουσιν, ἐδώκαν τὴν τὸν Χρῦσιν.
Λυπᾶται ὁ μέγας Ἀχιλλεὺς ἀμέτρητα μέγала,
ποσῶς οὐδὲν ἐθέλησεν ἵνα καβαλλικεύσῃ,
ἵνα φορέσῃ ἄρματα, ἵνα μονομαχήσῃ,
ἀλλὰ τὴν μάχην ἔφηκεν, ἐξαπολεῖ τὰ πάντα,
κ' εἰς τὰ φουσῶτα περπατεῖ ὡς πενιχρὸς αὐθένης. (*Il. Biz.* 827-833)²⁴

Por resolução de todos os reis e príncipes,
tomam Criseida e entregam-na a Crises.
O grande Aquiles fica indescritivelmente desolado:
recusou-se terminantemente a montar a cavalo,
a pegar em armas e a lutar em combates singulares;
pelo contrário, abandonou a luta, deixou tudo,
e passeia pelo acampamento como senhor humilde.

Ressaltam, nesta versão bizantina, manifestas diferenças quanto ao modelo homérico. Em função das circunstâncias culturais e dos preceitos religiosos da época bizantina, a presença do divino é reduzida na acção narrada, como acontece noutros textos aqui analisados. Nunca se chega a afirmar que a mortandade entre os Aqueus resulta da peste de Apolo. As mortes têm a sua origem, não numa causa divina (a cólera de Apolo), mas humana (a paixão arrebatadora de Aquiles). A desonra pública a que se vê sujeito na *Ilíada* não tem aqui lugar, ganhando, portanto, este motivo épico contornos romanescos. Não é a perda de prestígio entre os nobres do exército que o move, mas a perda da sua amada que o faz retirar-se dos combates. O seu afastamento da guerra, resultante da restituição de Criseida ao pai, vem salvar os Aqueus da morte apenas para lhes causar ainda mais infortúnios. Longe do Aquiles homérico que convoca a assembleia do canto primeiro preocupado com a peste aniquiladora dos exércitos e que tudo faz para os poder salvar, até mesmo enfrentar o comandante supremo das hostes, este Aquiles romanesco, pelo contrário, em vez de tentar libertar os companheiros do perigo, causa-lhes sucessivas desgraças, pondo à frente dos interesses colectivos caprichos pessoais, a sua paixão por Criseida.

O desvio mais significativo neste episódio, e no conjunto deste romance, parece ser a ausência da cólera de Aquiles. Ele abandona tudo com grande pesar (*Il. Biz.* 829: *Λυπᾶται*) e amargor (*Il. Biz.* 836: *ἐκ τῆς πικριᾶς*), mas sem demonstrar cólera, ou pelo menos não se encontra no texto qualquer palavra para a designar. Neste sentido, o grande tema e motor da *Ilíada*, a cólera do Pelida e suas consequências nefastas, está ausente desta narrativa de ficção, não dependendo a guerra de todos os Gregos e de Tróia inteira do comportamento de um só herói. A história completa da guerra, numa versão muito mais alargada do que a acção restrita celebrada no poema homérico, tem como efeito, portanto, retirar a Aqi-

²⁴ Sigo aqui a edição e a tradução preparadas por Magueijo (2003).

les grande parte do seu protagonismo de herói divino. A guerra não se resume à intervenção isolada de Aquiles, que passa a ser um partícipe da guerra entre outros guerreiros igualmente importantes. Até porque a *Ilíada Bizantina* vem enquadrada pelo mito de Páris: abre com o prenúncio de desgraça que envolve o seu nascimento e encerra com a trama que prepara contra o terrível Aquiles²⁵.

Na verdade, o romancista faz do Pelida elemento integrante numa sucessão de mortes por vingança, que se vai desenrolando ao longo da história da guerra. Este texto, mais do que qualquer outro aqui sob estudo, mostra claramente uma relação de causalidade entre as mortes dos principais heróis da guerra: Aquiles mata Heitor (versos 955-964); Páris, para vingar a morte do irmão, mata Aquiles (versos 965-989); Pirro, para vingar a morte do pai, mata toda a família real de Tróia (versos 1031-1050). Neste encadeamento de mortes por vingança, falta o elemento que na *Ilíada* vem reverter o curso da guerra: a morte de Pátroclo às mãos de Heitor²⁶. Portanto, à luz de tal ausência, é a partir de Aquiles que esta sequência tem início, ao contrário do Aquiles homérico que age consumido pelo desejo de vingança. As acções de Páris e de Pirro são aqui justificadas pelo dever de honrarem a memória dos seus familiares assassinados na guerra, respectivamente o irmão e o pai. Aquiles, porém, nesta versão romanesca bizantina, não tem outro motivo para matar Heitor senão por exigência da própria guerra e por Heitor ser o mais valente dentre os combatentes troianos. O herói grego mata o príncipe de Tróia usando de artifício (verso 960) e acaba, também ele, por ser assassinado como resultado de dolo (versos 977-986), embora se diga que a sua morte seja injusta (verso 1132), como também se anunciara no final na *Aquileida*.

O fim da *Ilíada Bizantina* contém uma nota de teor análogo àquela que encerra a *Aquileida*: o mistério da terrível morte a todos chega e a todos precipita igualmente no mesmo lugar sombrio; nem mesmo Aquiles escapa ao destino insondável da morte, ainda que seja o mais valente e o mais admirável dos heróis, tendo sido coroado das maiores glórias e tendo realizado as mais heróicas façanhas a que o mundo assistiu. Aquiles serve de exemplo para mostrar que nem glória,

²⁵ Moening (2018, pp. 351-372) defende que a *Ilíada Bizantina* ou *História de Tróia* é composta como biografia fictícia (p. 353); trata-se de um romance baseado numa fonte histórica (no relato da Guerra de Tróia da *Crónica de Manasses*); inscreve-se por isso na categoria do romance histórico, apresentando uma perspectiva negativa do seu protagonista, pelo que a *Ilíada Bizantina* é um *psogos* de Páris (p. 358): “our anonymous writer modified the newly created subtype of biographical-encomiastic romance, and converted it into a biographical *psogos*” (p. 367). O mesmo estudioso estabelece um vínculo genológico muito próximo entre a *Crónica de Manasses* (uma obra historiográfica com características romanescas) e a anónima *Ilíada Bizantina* (um romance construído com tópicos da prosa histórica). Cf. Nilsson (2004, p. 18) sobre o carácter novelístico da história e o carácter histórico do romance na literatura bizantina, e o papel central da crónica de Manasses nesse processo literário. Nilsson (2019, p. 523): “His chronicle thus remains history, however ‘novelistic’, aesthetically pleasing, or entertaining the form.”

²⁶ Pátroclo é referido no verso 973, integrando a comitiva de Aquiles ao palácio de Príamo, aonde se dirige sob a falsa promessa de casamento com Políxena. Este episódio em que Pátroclo toma parte é posterior à morte de Heitor, descrita nos versos 960-961. Ao contrário da tradição homérica, Pátroclo ainda está vivo depois de o príncipe troiano ter perdido a vida pela lança de Aquiles.

nem magnificência, nem virtude conseguem superar o mistério da terrível morte. O herói está-lhe sujeito, e ela dá a todos tratamento igual.

Quer o vínculo que os autores bizantinos estabelecem com a poesia homérica seja de proximidade ou afastamento, de repetição ou adaptação, a verdade é que entre eles Homero é presença determinante, a fonte aonde vão beber, a mesma que os alimenta, possibilitando recriações plurais e leituras renovadas da tradição épica. Ao longo da literatura bizantina, Homero oferece matéria abundante para explicações alegóricas, comentários exegéticos, relatos historiográficos e adaptações romanescas. Os autores bizantinos manifestam para com a autoridade de Homero atitudes diversas entre a admiração e a crítica, que ficam patentes no modo como desconstroem, refazem e recontam a versão homérica da Guerra de Tróia e no modo como também reconfiguram os heróis que nela participam.

Na sua *Crônica*, Constantino Manasses declara que vai contar a guerra contra os Troianos, mas não como Homero o fez:

ταύτην ἐγὼ βουλόμενος τὴν μάχην ἱστορήσαι
καθὼς τοῖς ἱστορήσασι γράφεται περὶ ταύτης,
καὶ μέλλων λέγειν, οὐ καθὼς Ὅμηρος ἀναγράφει,
συγγνώμην ἐξαιτήσομαι παρὰ τῶν εὐγνωμόνων·
Ὅμηρος γὰρ ὁ μελιχρὸς τὴν γλῶτταν καὶ θελξίνους
μεθόδοις χρώμενος σοφαῖς οἰκονομεῖ τοὺς λόγους,
ἐνιαχοῦ δὲ τὰ πολλὰ στρέφει καὶ μετατρέπει· (Cr. 1111-1117)

Eu quero contar a história desta guerra
como se escreve sobre ela nas histórias,
e vou fazê-lo, não como Homero a transmite;
pedirei perdão aos que são benevolentes.
Homero tem uma língua doce como mel e encanta,
desenvolve o tema usando meios engenhosos,
por vezes, distorce e altera muitas coisas.

João Tzetzes abre os *Carmina Iliaca* referindo o “ilustre Homero” (*Ante. 6: Ὅμηρου κυδαλίμοιο*) e relata a sua versão da guerra tanto de acordo com Homero (*Hom. 25: Ὅμηρου*), como desviando-se dele, ao admitir que o poeta não contou a cólera de Aquiles desse modo (*Hom. 230: Τήνπερ Ὅμηρος ἔφησεν οὐ εἵνεκα εἶπε γενέσθαι*, “Homero disse que não foi por causa disto que a cólera se originou”).

Na parte final da *Aquileida*, incluído num rol de poetas, sábios, retores, filósofos antigos e grandes mestres que escreveram sobre Aquiles, Homero vem identificado como “o primeiro dos sábios e grande poeta” (*Aq. 1800: Ὅμηρου πρώτου τῶν σοφῶν καὶ ποιητοῦ μεγάλου*), posto ao lado de Aristóteles, Platão e Palamedes.

Procedimento análogo é usado pelo autor da *Iliáda Bizantina*, que enuncia, com intenção laudatória, conhecidos exemplos de sagesa – Platão, Aristóteles, Salomão –, dispondo-os numa lista encimada pelo “grande Homero” (*Il. Biz. 455-458*). O poeta antigo vem também referido como “o grande erudito e mestre Homero” (*Il. Biz. 796: ἄγαν φιλόσοφος Ὅμηρος διδασκάλων*), “esse poeta admirável” (*Il. Biz. 797: ὁ ποιητὴς ὁ θαυμαστός*), “O grande mestre e sábio dos Helenos” (*Il. Biz. 1057: Ὁ μέγας ὁ διδάσκαλος καὶ ὁ σοφὸς Ἑλλήνων*), autor de um livro sobre a história do grande Aquiles, das atribulações dos Gregos e da destruição da

Tróade (*Il. Biz.* 795-799, 1057-1059). O romancista bizantino declara ainda que relata a história da guerra tal como Homero a escreve²⁷. Não deixa de ser curioso notar que este romance paleólogo é, das obras aqui em análise, o que transforma mais abertamente o material da poesia homérica e da tradição épica. Significa isso, portanto, que qualquer que seja a versão da Guerra de Tróia recriada pelos Bizantinos, mesmo aquela que apresente desvios mais acentuados e que mais se afaste do modelo de base, a nova história não é contada sem o prestígio intemporal do grande Homero.

Referências bibliográficas

- Agapitos, P.A. (2004). Genre, Structure, and Poetics in the Byzantine Vernacular Romances of Love. *Symbolae Osloenses*, 79, 7-101.
- Ana Comnena (2016). *La Alexiáda. Una Historia del Imperio Bizantino Durante la Primera Cruzada*. Introducción, traducción y notas de E. Díaz Rolando. Barcelona: Ático de los Libros.
- Annae Comnenae Porphyrogenitae Alexias (1884). Ex Recensione Augusti Reifferscheidii, Volumen I. Lipsiae: In Aedibus B.G. Teubneri.
- Arrignon, J.-P. & Duneau, J.-F. (1992). Le roman byzantin: Permanence et changements. In M.-F. Baslez, P. Hoffmann & M. Trédé (Eds.), *Le monde du roman grec* (pp. 283-290). Paris: Presses de l'École Normale Supérieure.
- Beaton, R. (1996²). *The Medieval Greek Romance*. London & New York: Routledge.
- Browning, R. (1975). Homer in Byzantium. *Viator*, 6, 15-34. <https://doi.org/10.1484/J.VIATOR.2.301602>
- Browning, R. (1992). The Byzantines and Homer. In R. Lamberton & J.J. Keaney (Eds.), *Homer's Ancient Readers: The Hermeneutics of Greek Epic's Earliest Exegetes* (pp. 134-148). Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Cardin, M. (2018). Teaching Homer through (Annotated) Poetry: John Tzetzes' *Carmina Iliaca*. In R. Simms (Ed.), *Brill's Companion to Prequels, Sequels, and Retellings of Classical Epic* (pp. 90-114). Leiden & Boston: Brill. https://doi.org/10.1163/9789004360921_007
- Considine, P. (1966). Some Homeric Terms for Anger. *Acta Classica*, 9(1), 15-25. https://hdl.handle.net/10520/AJA00651141_669
- Fonseca, R.C. (2021). A *Alexiáda* de Ana Comnena e a tradição épica antiga: o retrato literário de Aleixo I Comneno entre a força de Héracles e o engenho de Ulisses. *Byzantion Nea Hellás*, 40, 127-140. <https://byzantion.uchile.cl/index.php/RBNH/article/view/65278>
- Goldwyn, A.J. (2017). Theory and Method in John Tzetzes' *Allegories of the Iliad* and *Allegories of the Odyssey*. *Scandinavian Journal of the Byzantine and Modern Greek Studies*, 3, 141-171. <https://journals.lub.lu.se/sjbmgs/article/view/17349>
- Goldwyn, A.J. & Nilsson, I. (2019). Troy in Byzantine Romances: Homeric Reception in *Digenis Akritis*, the *Tale of Achilles* and the *Tale of Troy*. In A.J. Goldwyn & I. Nilsson (Eds.), *Reading the Late Byzantine Romance: A Handbook* (pp. 188-210). Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781108163767.009>
- Hägg, T. (1983). *The Novel in Antiquity*. Oxford: Blackwell.
- Hunger, H. (1969-1970). On the Imitation (ΜΙΜΗΣΙΣ) of Antiquity in Byzantine Literature. *Dumbarton Oaks Papers*, 23-24, 15-38. <https://doi.org/10.2307/1291289>
- Kaldellis, A. (2008). *Hellenism in Byzantium: The Transformations of Greek Identity and the Reception of the Classical Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511496356>

²⁷ *Il. Biz.* 8 e 958: ὡςπερ Ὅμηρος γράφει ("tal como Homero escreve"); *Il. Biz.* 796: ὡςπερ ἄγαν φιλόσοφος Ὅμηρος διδασκάλων ("como fez o grande erudito e mestre Homero").

- Lampsidis, O. (1996). *Constantini Manassis Breviarium Chronicum*. Athenis: Apud Institutum Graecoromanae Antiquitatis, Academiae Atheniensis.
- Lavagnini, R. (2016). Tales of the Trojan War: Achilles and Paris in Medieval Greek Literature. In C. Cupane & B. Krönung (Eds.), *Fictional Storytelling in the Medieval Eastern Mediterranean and Beyond* (pp. 234-259). Leiden & Boston: Brill. https://doi.org/10.1163/9789004307728_011
- Luzi, R. (2016). Les romans paléologues: à la charnière de plusieurs traditions. In E. Egedi-Kovács (Ed.), *Byzance et l'Occident III. Écrits et manuscrits* (pp. 71-87). Budapest: Collège Eötvös József ELTE.
- Magueijo, C. (2003). *A Guerra de Tróia – História de Páris (Uma Ilíada Bizantina)*. Estabelecimento do texto, introdução, comentário linguístico e métrico, e léxico. Lisboa: s/n.
- Moennig, U. (2014). Literary Genres and Mixture of Generic Features in Late Byzantine Fictional Writing. In P. Roilos (Ed.), *Medieval Greek Storytelling: Fictionality and Narrative in Byzantium* (pp. 163-182). Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.
- Moening, U. (2018). Intertextuality in the Late Byzantine Romance *Tale of Troy*. In T. Shawcross & I. Toth (Eds.), *Reading in the Byzantine Empire and Beyond* (pp. 351-372). Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781108289993.018>
- Moreno Jurado, J.A. (1994). *Aquileida: poema anónimo bizantino*. Edición, traducción, introducción y notas. Madrid: Ediciones Clásicas.
- Nilsson, I. (2004). From Homer to Hermoniakos: Some Considerations of Troy Matter in Byzantine Literature. *Troianalexandrina*, 4, 9-34. <https://doi.org/10.1484/J.TROIA.2.301967>
- Nilsson, I. (2019). The Past as Poetry: Two Byzantine World Chronicles in Verse. In W. Hörandner, A. Rhyb & N. Zagklas (Eds.), *A Companion to Byzantine Poetry* (pp. 517-538). Leiden & Boston: Brill. https://doi.org/10.1163/9789004392885_022
- Nilsson, I. (2021). *Writer and Occasion in Twelfth-Century Byzantium: The Authorial Voice of Constantine Manasses*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781108910217>
- Panayotopoulou-Doulaveras, V. (2006). The Hero Reborn? Representations of Achilles in Early Modern Greek Verse Literature. *Culture & Memory – Special Issue of Modern and Greek Studies*, 220-233.
- Redfield, J. (1979). The Proem of the *Iliad*: Homer's Art. *Classical Philology*, 74(2), 95-110. <https://www.jstor.org/stable/267668>
- Smith, O.L. (1990). *The Oxford Version of the Achilleid*. Copenhagen: Museum Tusculanum Press, University of Copenhagen.
- Stanford, W.B. (1985²). *The Ulysses Theme: A Study in the Adaptability of a Traditional Hero*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Theologitis, H.-A. (2004). Pour une typologie du roman a Byzance. Les héros romanesques et leur appartenance générique. *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*, 54, 207-233.
- Tzetzae, I. (1793). *Antehomerica, Homerica et Posthomerica*. E codicibus edidit et commentario instruxit F. Iacobs. Lipsiae: In Libraria Weidmannia.
- Tzetzis, J. (2015). *Allegories of the Iliad*. Translated by A.J. Goldwyn & D. Kokkini [edição bilíngue]. Cambridge & London: Harvard University Press.
- Tzetzis, J. (s/d). *Antehomerica*. Translation by A. Untila. Retrieved from: <https://archive.org/details/TzetzisANTEHOMERICA>
- Tzetzis, J. (s/d). *Homerica*. Translation by A. Untila. Retrieved from: <https://archive.org/details/TzetzisHOMERICA>
- Tzetzis, J. (s/d). *Posthomerica*. Translation by A. Untila. Retrieved from: <https://archive.org/details/TzetzisPOSTHOMERICA>
- Yuretich, L. (2018). *The Chronicle of Constantine Manasses*. Translated with commentary and introduction. Liverpool: Liverpool University Press.
- Zagklas, N. (2017). Experimenting with Prose and Verse in Twelfth-Century Byzantium: A Preliminary Study. *Dumbarton Oaks Papers*, 71, 229-248. <https://www.jstor.org/stable/26497751>

Resumo

Neste artigo, pretendo analisar representações de Aquiles, da sua cólera e da Guerra de Tróia em algumas obras da literatura bizantina. A análise incidirá na épica, na historiografia e no romance, especialmente nos *Carmina Iliaca* de João Tzetzes, na *Crônica* de Constantino Manasses, na *Alexiada* de Ana Comnena e nos romances anônimos *Aquileida* e *Ilíada Bizantina*. Aquiles surge nestes textos bizantinos de acordo com o retrato convencional que dele se faz na poesia homérica: o herói por excelência, possante e implacável, que excede todos os outros combatentes na guerra. Dos epítetos que recebe, uns são de uso homérico, outros, construções eruditas posteriores. O relato selectivo que Homero fornece da Guerra de Tróia difere, porém, da visão alargada apresentada pelos escritores bizantinos, pois episódios fundamentais da *Ilíada*, como a cólera de Aquiles, a disputa com Agamémnon e o “raptó” de Briseida, são referidos de modo sucinto e/ou irrelevante. Nas obras mencionadas, ganham maior destaque episódios como a morte de Palamedes, a inimizade com Ulisses, o romance com Políxena e a morte às mãos de Páris e Deífobo. Os escritores bizantinos imitam Homero, ao mesmo tempo que recontam a Guerra de Tróia, adaptando-a às circunstâncias da sua época. No entanto, não deixam de reconhecer a autoridade do poeta arcaico. É essa combinação deliberada entre aproveitamento e afastamento da tradição homérica que se procurará enfatizar a propósito da representação literária de Aquiles entre os Bizantinos.

Abstract

In this paper, I intend to analyze representations of Achilles, his wrath and the Trojan War in some works of Byzantine literature. The analysis will focus on the epic, historiography and romance, especially on John Tzetzes' *Carmina Iliaca*, the *Synopsis Chronike* of Constantine Manasses, the *Alexiad* of Anna Comnena and the anonymous *Aquileid* and *Byzantine Iliad*. Achilles appears in these Byzantine texts according to the conventional portrayal of him in Homeric poetry: the hero par excellence, powerful and ruthless, exceeding all other fighters in war. Regarding the epithets assigned to him, some are of Homeric usage, others, later scholarly constructions. The selective account that Homer provides of the Trojan War differs, however, from the extended view presented by the Byzantine writers, for key episodes of the *Iliad*, such as Achilles' wrath, the dispute with Agamemnon, and Briseis "abduction", are referred to briefly and/or irrelevantly. In these aforementioned works, episodes such as the death of Palamedes, the enmity with Odysseus, the romance with Polyxena, and the murder by Paris and Deiphobus are greater highlighted. Byzantine writers imitate Homer while retelling the Trojan War, adapting it to the circumstances of their own time. Yet they do recognize the authority of the archaic poet. It is this deliberate combination of approximation of and departure from the Homeric tradition that will be emphasized here with regard to the literary representation of Achilles among the Byzantines.

O modelo épico da guerra e o novo modo épico camoniano

The epic pattern of war and the new way of Camões

Maria Mafalda Viana

maria.viana@campus.ul.pt
ORCID: 0000-0001-5176-7023

Palavras-chave: Camões, Homero, Virgílio, guerra, fúria.
Keywords: Camões, Homer, Vergil, war, fury.

Falar do género épico em Camões tendo como enfoque a temática da guerra, uma vez que necessariamente traz para debate o nome de Homero, pode levantar um problema, porquanto, n'Os *Lusíadas*, as interpelações directas a textos narrativos épicos da Antiguidade são o mais das vezes feitas a poetas posteriores a Homero. O seu nome, porém, não poderia ser ignorado nesta reflexão. Não por uma questão de reverência, mas porque realmente, no poema camoniano, ele não está ausente do enquadramento desta questão.

Está em causa aquilo que considero ser a afirmação de um novo modo épico camoniano. O nome de Homero é explicitamente convocado em mais do que um ponto do poema em que o poeta justamente parece afirmar-se bem como à sua epopeia como nova contrapartida aos grandes modelos antigos, mesmo se o mais das vezes as interpelações a esses textos não são para o de Homero. Isto é o que, em certo sentido, pode parecer paradoxal. Com efeito, para o tema que aqui está em debate – a guerra e «a fúria de Aquiles», expressão presente no nome do Congresso –, logo no primeiro ponto em que o nome de Aquiles ocorre de forma explícita na epopeia camoniana, no episódio de Inês de Castro (III, 131), é imediatamente perceptível que a interpelação não se dirige a texto homérico. Isso é bem visível logo à partida, porque esse lugar do texto se refere a um acontecimento que já não aparece no recorte da *Ilíada*. Trata-se de um momento posterior, de quando Aquiles, já depois de morto, exige o sacrifício de Políxena em sua honra.

Por outro lado, no período da Renascença, para a figura de Aquiles, por exemplo, um texto¹ como o de Quinto de Esmirna, o poeta conhecido como «o mais homérico», estaria na ordem do dia. Poder-se-ia, pois, legitimamente ques-

¹ O poema *Ta meth' Homerón*, mais conhecido pelo seu título latino *Posthomerica*.

tionar se seria pertinente convocar para debate o poeta da *Iliada*, mesmo para outros lugares do texto camoniano em que não esteja em causa aquele episódio que já não fica abrangido pela *Iliada*. Esta é uma questão complexa, pois, de facto, não obstante não ser o mais das vezes o texto homérico, concretamente nas suas formulações, que está em causa, é também (e talvez em particular) em relação a Homero que explicitamente o poeta d' *Os Lusíadas* se afirma como nova contrapartida, e de um modo que parece antecipar o espírito que, séculos mais tarde, viria a aparecer em Harold Bloom, o que, aliás, não é ocasional e se estende a outros tópicos.

A primeira ocorrência explícita da figura de Aquiles no poema épico camoniano interpela, a meu ver, não outro poeta tardio, mas Ovídio. No episódio de Inês de Castro, o poeta aponta deste modo para sua morte à mão dos carrascos:

«Qual contra a linda moça Policena,
Consolação extrema da mãe velha,
Porque a sombra de Aquiles a condena,
Co ferro o duro Pirro se aparelha;
Mas ela, os olhos com que o ar serena
(bem como paciente e mansa ovelha),
Na mísera mãe postos, que endoudece,
Ao duro sacrifício se oferece:» (III, 131)²

Entre as referências tardias a este conhecido episódio da mitologia greco-latina relativo à exigência de Aquiles de que fosse sacrificada Políxena em honra da sua memória, é a da versão de Ovídio, menos rápida, que parece ser interpelada no verso 3 desta estância, onde ocorre explicitamente a «sombra de Aquiles», que, já depois de morto, despeitado pelo esquecimento da sua bravura e falta de gratidão entre os seus companheiros, exige este sacrifício horrendo aos gregos, os quais deste modo, segundo os termos do texto ovidiano, que aqui traduzo, «obedecem à sombra cruel» (*Metamorfoses*, XIII, 449-450)³.

Não é meu intuito limitar-me a buscar e enumerar antecedentes exactos do texto camoniano. Na verdade, o facto de ser, neste ponto especificamente, o texto ovidiano que é interpelado não é um pormenor casual nem destituído de significado. O que está em causa é uma tensão peculiar e essencial no seu desdobramento gradual que encontro ao longo do poema camoniano entre o amor e a guerra e à qual, com brevidade, cheguei já a aludir, partindo todavia de diferente enquadramento e tomando como ponto de partida não a temática da guerra, mas a do amor, onnipresente em cada nervura do poema camoniano⁴. Para tanto, a meu ver, a interpelação ao texto ovidiano não é um pormenor, uma vez que, ao longo das *Metamorfoses*, precisamente, por entre um discurso explicitamente

² Para todas as citações de *Os Lusíadas* uso a edição de Álvaro Júlio da Costa Pimpão (Camões, 1972).

³ Traduzo a expressão latina de Ovídio a partir da edição do texto latino de Danièle Robert (Ovide, 2001).

⁴ Cf. Viana (2016) e Viana (2022).

intercalado entre os termos das mais antigas epopeias, modeladas com os temas da guerra e da viagem, o poeta parece sugerir a pertinência do amor como tema épico ao lado daqueles dois originários, aspecto que porventura pode, por vezes, dissuadir-nos de ver no poema de Ovídio uma epopeia de pleno direito.

Não será, pois, possível enquadrar devidamente o tema da guerra silenciando o tema do amor. Logo no canto I, aliás, no primeiro Consílio dos deuses, que tem lugar no Olimpo, esta tensão fica clara com o aparecimento de Marte tomando a defesa da posição de Vénus diante de Júpiter⁵. Eles não são dois opostos comuns, mas interpenetram-se. Há, na verdade, um nexó entre ambos, guerra e amor, da mesma forma que os dois grandes modelos épicos, o da guerra e o da viagem, estão necessariamente presentes num poema que afirma a sua novidade por entre as entrelinhas daqueles dois motivos modelares.

Na Ilha Namorada, coroamento do poema tanto quanto o «Sonho de Cipião» o é para a *República* de Cícero, fica clara uma das dimensões em que esta tensão se justifica – a constituição do bom governante que, além da dureza, deve simultaneamente ser capaz de certa «brandura», que ao longo do desdobramento dos versos da epopeia camoniana aparece associada ao «amor», por vezes mesmo como sinónimo de amor. Assim é, por exemplo, na discussão em alto mar entre Fernão Veloso e Leonardo, defensores, respectivamente, da guerra e do amor enquanto temas adequados aos contos com que se vão entreter. Justamente na Ilha Namorada, a discussão tem o seu prolongamento e «solução», por assim dizer.

Situado à entrada deste lugar, que o poeta associa à Ilha de Delos (e sua mitologia) e é portanto avistável apenas por alguns, está a figura de Actéon, consabidamente associado a D. Sebastião⁶, que justamente padece de uma cegueira inigualável, pois é incapaz de ver as branduras da bela forma humana (IX, 26). E também neste caso o texto camoniano interpela o de Ovídio, porquanto, já em plena Ilha, o herói camoniano se mostra precisamente como um Actéon bizarro, que, ao contrário do ovidiano, nem se apercebe dos seus cornos ao avistar o rosto nas águas costumadas (IX, 63). Ele é completamente cego para as branduras das ninfas, quando conviria à sua função de homem de Estado ser capaz de avistar as branduras daquelas mulheres, ao mesmo tempo que se fizesse uma figura dotada da mesma força, firmeza e dureza que implica para Vasco da Gama subir ao lugar de onde Tétis lhe mostra a máquina do mundo (X, 76), seguindo por caminho que é, segundo os termos do texto, «Árduo, difícil, duro a humano trato» (X, 76, 8). Dureza, força e firmeza, por um lado e, simultaneamente, brandura⁷, por outro, seriam, pois, as qualidades necessárias ao perfeito homem de Estado.

Este é um aspecto do sentido da presença do elemento da guerra na epopeia. E tanto assim que, no canto II, em posição simétrica à da figura de Actéon à

⁵ *Os Lusíadas*, I, 36: «Mas Marte que da deusa sustentava / Entre todas as partes em porfia ...»

⁶ A leitura desta associação de Actéon a D. Sebastião na estância IX, 26 vem desde Faria e Sousa e encontra-se nos grandes camonistas do século XX. Vide Sousa (1639, tomo 4, coll. 54-55); Ramalho (1980, pp. 45-72); Lourenço (2002, pp. 17-35); Silva (1999, pp. 155-160).

⁷ De acordo com os termos do texto, a deusa diz a Vasco da Gama que deve segui-la «firme e forte, com prudência» (X, 76, 5).

entrada da Ilha, está Júpiter. Ora, e este deus representa, por excelência, o patrono de toda a melhor figura de Estado e do melhor governante⁸. E, justamente ao contrário de Actéon, ao interceder a deusa Vénus junto dele pelos portugueses, bem diversa é a reacção do pai dos deuses. Júpiter reúne em si, fundindo-os, a brandura do amor e a dureza da guerra. Diz por isso o texto que a deusa lhe aparece suplicante em branduras tais que «moveram de um tigre o peito duro»:

E destas brandas mostras comovido,
Que moveram de um tigre o peito duro,
(...)
As lágrimas lhe alimpa... (II, 42, 1-2, 5)

Este é, a meu ver, um ponto essencial do poema que deve ser equacionado em paralelo com a figura de Actéon, cuja atitude o poeta nitidamente critica. Para o bom governante importa também a capacidade de se deixar abrandar. Tal é a visão particular proporcionada apenas a alguns na Ilha Namorada, enviada por Vénus e que este Actéon, por excelência, deveria ser capaz de ver, mas para a qual o peculiar herói camoniano se mostra completamente cego. As duas figuras aparecem, pois, formando uma simetria, uma ocorrendo no canto II e outra no canto IX, portanto o segundo a contar do fim.

Pode parecer que me desvio do assunto, mas não. A formulação do novo épico camoniano e, nela, o tema da guerra não seria perceptível sem o enquadramento do amor, que aqui faço em traços muito largos e sobre o que tenho já tido ocasião de escrever⁹. Na verdade, há um nexos entre os dois motivos, da mesma forma que os dois grandes modelos épicos, o da guerra e o da viagem, estão necessariamente presentes num poema que se afirma pelas suas entrelinhas.

Esta é apenas uma dimensão do tema da guerra na epopeia. Não é, em todo o caso, uma dimensão de somenos. O bom governante deve ser capaz, não só da dureza e aspereza, mas também, simultaneamente, da brandura. Este é um dos aspectos do novo modo épico camoniano. Aliás, também a continuação da narrativa no ponto da primeira ocorrência da figura de Aquiles, que comecei por citar e não escolhi por acaso, mostra bem aquela tensão entre os dois motivos:

«Tais contra Inês os brutos matadores,
No colo de alabastro, que sustinha
As obras com que Amor matou de amores
Aquele que depois a fez Rainha,
As espadas banhando, e as brancas flores,
Que ela dos olhos seus regadas tinha,
Se encarniçavam, fêrvidos e irosos,
No futuro castigo não cuidadosos». (III, 132)

⁸ E este é um aspecto que se mantém claro e activo na nossa memória. Qualquer manual de introdução à Filosofia do Direito nos ensina como este deus olímpico representa simbolicamente a primeira função do Estado. *Vide e. g.* Cunha (2009, p. 50).

⁹ *Vide* nota 2.

Há nesta estância, que se segue imediatamente à que citei no início e onde se situa a primeira ocorrência do nome de Aquiles, um outro aspecto a partir do qual importa pensar a temática da guerra, situando-a na dimensão do discurso meta-poético que o poeta vai construindo ao longo de uma viagem extenuante que também ele faz paralelamente à dos nautas lusos, cortando as vagas dos seus versos.

Sobre os carrascos de Inês de Castro, diz o texto que eles «Se encarniçavam, férvidos e irosos, / No futuro castigo não cuidadosos». Além do sentido de uma condenação que, de tão evidente, dispensa leitura e interpretação, porquanto os termos são claros em como aqui se trata de uma força guerreira bruta não temperada, importa-me considerar o complemento «férvidos e irosos», uma formulação que, a meu ver, dificilmente estaria isenta de uma ligação a Aquiles, logo à partida porque estes carrascos são o segundo termo da comparação iniciada pelo símile de que aquele herói é o primeiro termo.

Sobretudo, porém, perante aquela formulação, seria difícil não nos ocorrer a celeberrima «ira», «fúria» ou «cólera» de Aquiles. Tem havido mais do que uma tradução para o acusativo *mênin* que dá início à *Ilíada* e – não sem correspondentes em outras línguas próximas da nossa –, nas traduções em português, podemos repartir entre os substantivos «cólera», na tradução de Frederico Lourenço (Homero, 2005), e «ira», integrando o complemento «ira ingente», na tradução de Alves Correia (Homero, 1960³), que parece retomar a *Ilias latina* do tempo de Nero¹⁰.

Não sendo propriamente um tradutor, Camões não deixa de participar neste jogo, quer isso seja ou não deliberado. De facto, a sua expressão «férvidos e irosos» tem a particularidade de sugerir a possibilidade de se poder acrescentar àquelas duas opções de tradução o substantivo «fúria». Com alguma sensibilidade musical – que Camões teria em abundância –, não será difícil encontrar na expressão «férvidos e irosos» o interessante adjectivo «furiosos». Na verdade, estamos no domínio da poesia, onde figuras com a da aliteração e as assonâncias não são menos geradoras de novo significado do que a estrita sintaxe.

Assim entendido nesta assonância, o complemento parece fazer ressoar o primeiro verso da estância I, 5 – «Dai-me ãa fúria grande e sonora» –, onde sugestivamente ocorre, associado ao adjectivo «sonora», o substantivo «fúria», que tem suscitado alguns problemas e sugestões no que diz respeito ao seu significado exacto. Trata-se, aliás, de uma questão que foi levantada bem cedo, logo desde Caminha, que, cego de azedume, não logrou mais que desvalorizar o poeta, seu rival¹¹. Como observa Isabel Almeida (Almeida, 1998, p. 36), está aqui em causa uma distinção do género épico, «mas», e cito as suas palavras, «não é possível distinguir o que esta palavra pretendia significar». De facto, nem mesmo o engenhoso Faria e Sousa resolve a questão, ao associar esta «fúria» ao sentido

¹⁰ *Ilias latina*, 1: *Iram pande mihi Pelidae, Diua, superbi* (Italici, 1997).

¹¹ Cf. ep. 145: «Dizes que o bom poeta é de ter fúria / Se nom á de ter mais, és bom Poeta. / Mas se o Poeta é de ter mais que fúria, / tu nom tens mais que fúria de Poeta.» (Caminha, 1791, p. 352).

de um *furor* e de um *afflatus*, ambos de proveniência divina (Sousa, 1639)¹². Posteriormente, Hélio Alves (Alves, 2006), trilhando um caminho sulcado primeiro por Segurado e Campos (Campos, 1993) e depois por Frederico Lourenço (Lourenço, 2002), numa pertinente associação do «estilo grandiloquo e corrente» à fluência das águas, associa também a «fúria» às correntes fluviais, uma vez que, como conclui após demorada análise, «era ... o estilo elevado que mais frequentemente sugeria aos tratadistas a simbologia das correntes fluviais» (Alves, 2006, p. 57) que arrastam tudo à sua passagem.

Não obstante a abundância desta cuidada leitura, que entra realmente dentro do significado do termo «fúria», julgo que a observação de Isabel Almeida mantém, em todo o caso, a sua pertinência. Na verdade, a meu ver, o termo «fúria» – como outros – não se deixa encerrar numa interpretação estrita e, como um diamante, aponta para mais do que uma possibilidade de leituras, sem que todavia isso venha necessariamente anular este sentido específico ou outros. Nisso consiste, aliás, a riqueza do poema que não conseguimos agarrar, permita-se-me a metáfora.

A «fúria grande e sonora», de facto, parece radicar as suas possibilidades de sentido muito em particular em texto virgiliano, que Hélio Alves convoca na sua leitura, num ponto onde a raiz do verbo *furo* (presente no participio *furens*, *furentis*) ocorre ligada à força e à torrente das águas. A par desta ocorrência, porém, também em Virgílio, no canto II da *Eneida*, num local próximo, esta raiz aparece ligada ao sopro do Austro, o que até poderia validar o sentido de um *afflatus*, proposto por Faria e Sousa. Independentemente deste aspecto, que desenvolverei adiante, o que, antes de mais, pretendo propor é uma ligação, a meu ver necessária, desta «fúria grande e sonora» à expressão «férvidos e irosos», do episódio de Inês de Castro. A figura de Aquiles, que assim estaria subentendida naquela «fúria» inicial da invocação e que o poeta deseja receber, funcionaria porventura por metonímia¹³, com o sentido do canto épico por excelência, no plano do seu discurso meta-poético.

Assim, apesar de a sua narrativa ter no primeiro plano uma viagem mediante a qual é imediata a associação de um duplo herói greco-latino já fundido (Ulisses-Eneias) a Vasco da Gama, que é uma nova contrapartida do grego e do latino (e não menos, na sua viagem paralela, o poeta, que, *mutatis mutandis*, do mesmo modo, «no mar vai fazendo novas vias»), também o modelo épico da guerra tem o seu lugar na nova epopeia que é assim, paralelamente a Ulisses, também uma nova contrapartida a Aquiles. A energia da fúria do poeta é de tal ordem que não seria inferior à de Aquiles. E estão aí os anos que o mostram. Ao contrário de muitos outros, o discurso da épica camoniana não envelheceu logo à nascença, pelo contrário, ainda hoje nos surpreende. Com efeito, esta «fúria» terá mesmo porventura qualquer coisa daquela que é convocada por Álvaro de Campos no

¹² Sousa (1639, tomo 1, coll. 161-163): Faria e Sousa começa por se referir a um *furor*, proveniente das Musas, situando posteriormente este termo ao lado de *afflatus*, partindo do texto do *De Oratore* (do livro II) de Cícero, que o comentador cita; em seguida alude a Platão.

¹³ Note-se como também, na estância I, 3, Ulisses e Eneias aparecem subentendidos por um processo de metonímia em «do sábio grego e do troiano».

início da «Ode Triunfal», onde justamente fica claro que aquela «fúria» é audível ainda na das máquinas, já num novo contexto, aliás contemporâneo de Freud. Assim, a nova «fúria» dos século XX viria a residir «Por todos os meus nervos dissecados...», sendo entendida como um «excesso» poético¹⁴.

E a palavra «fúria» nem seria desconhecida ao tempo de Camões para o sentido de uma invocação, já que ocorrera um pouco antes da sua epopeia, no princípio do século, em Girolamo Vida, na sua *Arte Poética*, e com não menos influência de Virgílio:

*Quid cum animis sacer est furor additus, atque potens uis?*¹⁵

Não menos virgiliano, de facto, é um certo *furor* que, paralelamente a uma sua associação à torrente das águas, o poeta mantuano associa à violência do sopro do Austro, justamente num símile com alguma pertinência para a questão que nos ocupa.

Situando, pois, a sua «fúria» precisamente neste ponto, Camões joga com a sua ambivalência, pois a fúria pode ser ligada tanto às águas, sugeridas na estrofe imediatamente anterior (I, 4) quanto ao sopro dos ventos tal como se vê em Virgílio, justamente num ponto da *Eneida* onde Eneias, contando o fim da guerra de Tróia à rainha Dido, se refere especificamente ao horror das armas sobre a cidade como sendo comparável à chama que cai sobre a seara quando sopram os furiosos Austros: *in segetem ueluti cum flamma furentibus Austris / incidit* (*Eneida* II, 304-305)¹⁶. Ora, e aquele termo *furor* – presente em Girolamo Vida por influência de Virgílio, onde o participio que lhe é cognato ocorre em abundância – estaria bem presente na memória de Camões tanto na sua associação às águas quanto aos ventos.

Uma possibilidade não anula a outra, pelo contrário, o poeta encaixa naquele ponto o substantivo «fúria» jogando justamente com duas ocorrências que na *Eneida* ocorrem em paralelo e com a do poeta de Cremona. Assim, tal como a propósito de Virgílio se pode entender que, na batalha final travada entre Turno (em tudo o herói sucedâneo de Aquiles) e Eneias é o troiano (herói paladino da paz) quem vence o herói da guerra, também relativamente a Camões poderíamos dizer que a energia da sua «fúria» poética se sobreporia à «fúria», «ira» ou «cólera» de Aquiles, porque, não sendo uma força bruta, tal a que se vê nos carcosos de Inês de Castro, a sua energia, todavia mais poderosa, é temperada da

¹⁴ Pessoa (1944, p. 144): «Ó rodas, ó engrenagens, r – r – r – r – r – eterno! / Forte espasmo retido nos maquinismos em fúria / Em fúria dentro e fora de mim, / Por todos os meus nervos dissecados fora, / Por todas as papilas fora de tudo com que eu sinto / ... / E arde-me a cabeça de vos querer cantar com um excesso / De expressão de todas as minhas sensações / Com um excesso contemporâneo de vós, ó máquinas!»

¹⁵ *Arte Poética*, II, 395; tradução a partir da edição de texto latino de Arnaldo Espírito Santo (Vida, 1990): «Que dizer de quando à alma é dado um furor divino e uma força poderosa?».

¹⁶ Texto latino de Mynors (Virgílio, 1969): *Eneida* II, 304-305: «tal como quando sobre a seara a chama cai com os Austros em fúria».

sensibilidade que o faz ver também a «brandura» que a lança insensível daqueles atravessa, como se vê na estância III, 132.

Aqui se enquadra também o sentido temperado da «dureza» e «aspereza» da guerra com a «brandura» de que deveria ser dotado o homem de Estado. Seria assim esta a nova e mais vigorosa força da «fúria» de Camões (I, 5, 1), face à do antigo herói homérico, Aquiles, que os carrascos de Inês de Castro parecem seguir, insensíveis à delicadeza das branduras daquela mulher (III, 132).

Por fim, importa justificar com um enquadramento no poema a pertinência da associação entre os dois pontos do texto camoniano (I, 5, 1 e III, 132, 7). Logo à partida, é estranha a ausência de Aquiles justamente na terceira estância do poema, onde o poeta, com toda a clareza, afirma o seu novo canto épico como contrapartida aos grandes épicos da antiguidade, Homero e Virgílio, mediante a peculiar metonímia dos sábios grego e troiano, respectivamente Ulisses e Eneias, criados por aqueles dois poetas. É certo que no segundo verso, fica assegurada a interpelação ao modelo da guerra, o que todavia não é compreensível é a ausência d'«o melhor dos Aqueus» numa estância onde tudo funciona de forma tão simétrica e portanto, automaticamente, a par de Ulisses se espera de imediato não apenas Eneias, o herói virgiliano que permite formar o par Homero-Virgílio, mas também Aquiles, o herói homérico que logo permitiria formar o par Ulisses-Aquiles, que, neste contexto, também se esperaria encontrar.

Esta ausência poder-se-á porventura compreender, se considerarmos que ela é propositada, se pensarmos que o poeta reservaria um outro tipo de referência a Aquiles e que assim, guardando-o até à invocação, na verdade, estaria a destacá-lo. Face aos heróis protagonistas do modelo da viagem que, por razões óbvias, são onnipresentes no poema, o poeta valoriza assim esta figura relativamente à qual, tal como o faz para Vasco da Gama, se afirma também contrapartida, ainda que de outra forma.

A ocorrência dissimulada de Aquiles por detrás daquela «fúria» da estância I, 5, fica assim mais plausível. Antes de mais, porque ele falta na terceira estância do poema. Além disto, é justamente mediante a figura de Aquiles que na estrofe derradeira da sua epopeia (X, 156, 5-8) Camões ostensivamente se situa a par de Homero, uma estância que, para mais, além de ter a força de uma confirmação de que ali faltava Aquiles, por ser o encerramento do poema, forma um nexo, que não se pode deslaçar, com a estância I, 3.

Camões guardava-o para um duelo final. Justamente na última estância do poema ocorre a mesma figura de Alexandre que na estância I, 3 era metonímia para o modelo épico da guerra:

A minha já estimada e leda Musa
Fico que em todo o mundo de vós cante,
De sorte que Alexandro em vós se veja,
Sem à dita de Aquiles ter enveja. (X, 156)

A estrofe não pede outra coisa que não seja uma articulação com todo texto do canto I que vai da terceira estrofe à quinta. Note-se, antes de mais, como o termo «enveja», aqui com notório valor meta-poético, retoma o da estância I, 4, e, mais uma vez, para o poeta se situar poeticamente relativamente aos seus pares.

Com o estilo «grandiloquo e corrente» de que o poeta se veria favorecido, já as águas das suas Tágides não envejariam as de Hipocrene. Logo de início, o poeta afirma a sua superioridade face a todo o patronato poético da Antiguidade, e de uma só cajadada. Na última estância, assegura que a sua Musa é de tal ordem que, se o próprio Alexandre, que, como é sabido, era grande admirador de Aquiles e da *Iliada*, se revisse em D. Sebastião, não teria já motivo para ter enveja da felicidade de Aquiles, que teve um Homero para o cantar. Se o herói grego teve Homero para cantá-lo, D. Sebastião tem-no a ele, Camões.

Referências bibliográficas

- Almeida, I. (1998). Apresentação Crítica. In I. Almeida (Org.), *Poesia Maneirista* (pp. 15-65). Lisboa: Editorial Comunicação.
- Alves, H. (2006). O som e a fúria d'Os *Lusíadas*. In J. A.C. Bernardes, *Camões revisitado 2003* (pp. 49-65). Coimbra: Santa Barbara Portuguese Studies.
- Caminha, P. A. de (1791). *Poezias*. Lisboa: Real Academia das Sciencias.
- Camões, L. de (1972). *Os Lusíadas*, Leitura, Prefácio e Notas de Álvaro Júlio da Costa Pimpão. Lisboa: Instituto de Alta Cultura.
- Campos, J. A. S (1993). O estilo «corrente» de Camões. *Humanitas*, XLV, 307-312.
- Cunha, P. F. da (2009). *Síntese de Filosofia do Direito*. Coimbra: Almedina.
- Italice, B. (1997). *Ilias Latina*. Introduzione, Edizione critica, traduzione italiana e commento a cura di Marco Scaffai. Bologna: Pàtron.
- Homero (1960). *Iliada*. Trad. de M. Alves Correia. Lisboa: Sá da Costa.
- Homero (2005). *Iliada*. Trad. de Frederico Lourenço. Lisboa: Cotovia.
- Lourenço, E. (2002). *Poesia e Metafísica*. Lisboa: Gradiva.
- Lourenço, F. (2002). Do Eufrates ao Tejo: acepções «fluviais» do estilo corrente no proémio de os *Lusíadas*. In AAVV, *De Augusto a Adriano. Actas do Colóquio de Literatura Latina* (pp. 253-257). Lisboa: Centro de Estudos Clássicos.
- Ovide (2001). *Les métamorphoses-Metamorphoseon*. Ed. Danièle Robert: Actes du Sud.
- Pessoa, F. (1944). Ode Triunfal. *Poesias de Álvaro de Campos*. Lisboa: Ática.
- Ramalho, A.C. (1980). *Estudos Camonianos*. Coimbra: INIC.
- Silva, V. M. A. (1999). *Camões. Labirintos e Fascínios*. Lisboa: Cotovia.
- Viana, M. M. (2016). A Ilha Namorada de Camões. Novíssimo lugar *quasi* utópico entre as paragens da Antiguidade greco-latina. *Revista de História do Livro*, 37-38, 171-210.
- Viana, M. M. (2022). Éfire. Uma ninfa rara n'Os *Lusíadas*. *Forma Breve*, 18, 31-46.
- Éfire. Uma ninfa rara n' Os *Lusíadas*. *Forma Breve* (ua.pt)
- Virgílio (1969). *Opera*. Recognovit brevisque adnotatione critica instruxit R. A. B. Mynors. Oxford: Oxford Clarendon Press.

Resumo

N'Os *Lusíadas*, Camões constrói um discurso meta-poético mediante o qual se mede frequentemente com o dos antigos poetas Homero e Virgílio, mas também Ovídio. Na minha reflexão, procuro pensar a temática do modelo épico da guerra proposto por Camões, a partir de uma reflexão da ocorrência do termo «fúria» em I, 5, 1, que ligo a Aquiles e para que proponho uma leitura em cruzamento com a expressão «férvidos e irosos» de III, 132, 7. Este tópico integra-se numa reflexão mais abrangente sobre o sentido de uma tensão entre os temas da guerra e do amor na epopeia de Camões.

Abstract

In *Os Lusíadas*, Camões develops a meta-poetic speech and measures himself very often with the old poets Homer and Vergil, but also Ovid. In my reflection it is my aim to think about the theme of the epic pattern of war proposed by Camões, analysing the occurrence of the term «fury» in I, 5, 1 (which I link to Achilles) that I think it is pertinent to cross with the expression «férvidos e irosos» of III, 132, 7. This topic is part of a larger reflection on the tension between the themes of war and love in the epic poem of Camões.

Cavalos, aves, cães, leões: Animais e animalização dos humanos n'Os *Lusíadas*

Horses, birds, dogs, lions: Animals and the animalization of humans in *The Lusiad*

Virgínia Boechat

(AgroParisTech / Universidade Nova de Lisboa e Universidade Aberta)

virginiabboechat@gmail.com

ORCID: 0009-0001-2037-4152

Palavras-chave: *Os Lusíadas*, Luís de Camões, animais, animalização, amor e ódio, literatura portuguesa do século XVI.

Keywords: *The Lusiad*, Luís de Camões, Animals, Animalization, Love and hatred, 16th century Portuguese literature.

1. Animais conhecidos, animais lidos, animais vistos

A presença de animais e a animalização de seres humanos é um assunto vasto no que se refere aos versos d'*Os Lusíadas*. *Vastidão* é, aliás, um termo que fica ainda aquém daquilo que qualquer proposta de pesquisa sobre o épico camoniano, acerca de qualquer temática, implica. Na busca de tangenciar pontos específicos de um livro tão incontornável quanto incomensurável, começar pela noção de que diante desses dez cantos “o pesquisador dificilmente evita uma sensação de humildade”, como apontada por Batchelor (1963, p. 544), parece-me o único começo razoável. A leitura aqui exposta será, portanto, breve para o que a temática exigiria, será consequentemente não exaustiva, tanto no que tange à releitura da crítica, como nos recortes analisados, ambos duramente limitados pela escassez de espaço e de tempo disponíveis para um artigo.

Além de vasto, o assunto é vário, no sentido da diversidade de propósitos e recursos para a menção a animais em tais versos, o que se reflete também na variada leitura trazida pela fortuna crítica dedicada ao poema épico de Camões. J. S. da Silva Dias defende que a fauna presente n'*Os Lusíadas* é predominantemente aquela que fazia parte do conhecimento anterior europeu, assim, “Dos mamíferos, peixes, aves, insectos ou répteis que não fossem nacionais, nem europeus, nem andassem descritos ou referidos pelos tratadistas, ou poetas da Antiguidade ou pelos geógrafos e naturalistas em voga nos fins da Idade Média,

só tem conhecimento genérico, quase diria desatento.” (Dias, 1981, p. 97). Em seu subcapítulo dedicado ao assunto, afirma que, com poucas exceções, no que diz respeito à fauna, os versos deixaram de fora descrições feitas por relações de viagens e pelos cronistas de seu século, mas utilizaram criaturas maravilhosas do imaginário medieval (Dias, pp. 97-98).

Apesar da correta ocorrência, apontada por Da Silva Dias, de uma fauna europeia na Ilha dos Amores – o que tem propósitos e sentidos – e da importante influência do imaginário antigo e medieval no poema camoniano, vale desconfiar da afirmação que identifica uma preferência pelas *mirabilia* em detrimento das descrições. Que Camões lê cronistas de seu tempo, assim como os do século anterior, e que, alguns desses cronistas são leitores de relações de viagens constituem fatos já bastante estudados e comprovados, como por Luís Albuquerque (1987, pp. 101-113). Quanto ao maravilhoso, o dragão surge no épico, mas como nome da constelação *Drago* ou *Draco* (X, 88). Basiliscos aparecem, mas como denominação de peças de artilharia, de canhões, apesar de ser perceptível um jogo poético que os torna quase vivos e grandiosos, como se se transformassem nas criaturas ferozes com as quais dividem o mesmo nome. Animalizados, os basiliscos são *medonhos* e lutam ao lado de *leões* (X, 69)¹, outras peças bélicas semelhantes². Mais criaturas maravilhosas são mencionadas, como a hidra, mas estão em um plano mítico ou em evocações de mitos antigos (III, 80; VIII, 77).

Cristina Brito, por sua vez, distingue que muitos dos animais que figuram no épico foram vistos pela primeira vez por europeus durante as viagens marítimas portuguesas. São estes os espécimes mencionados ao longo do plano da viagem rumo a Calicute, e que podem “dar-nos uma noção das espécies faunísticas que viviam naquela época nas regiões por onde os portugueses passaram” (Brito, 2006, p. 37). Mas, para além de descrições com fins de composição das paisagens naturais, um recurso à figura animal mencionado por Baltazar Osório começa a aproximar-se da leitura que aqui pretendo desenvolver, a noção de que elementos da psicologia e do comportamento dos animais são evocados por Camões com a finalidade de estabelecer ligação com a psicologia ou com o comportamento de determinadas personagens humanas (Osório, 1906, p. 178). Nesse sentido, a leitura de Pedro Madeira sobre o símile n’*Os Lusíadas* é bastante elucidativa, ao expor que a identificação oscilante de certos animais, nomeadamente touros e cães, ora com portugueses e ora com muçulmanos, produz uma hábil confusão capaz de questionar o próprio fundamento do que seria a *voz épica* (Madeira, 2015). Em algumas das estâncias camonianas, ainda, a ligação entre animais e humanos torna-se tão estreita que uma espécie de metamorfose é operada, como aponta Paulo Braz acerca dos episódios de Inês de Castro, feita em cordeiro de imolação,

¹ Todas as citações d’*Os Lusíadas* aqui trazidas são retiradas da edição de Emanuel Paulo Ramos (Camões, 2003).

² “Basiliscos medonhos e leões, / Trabucos feros, minas encobertas, / (...)” (X, 69). Assim como há peças de artilharia pesada chamadas *basilisco* e *leão*, há peças com nomes de outros animais, como *cão*, *falcão pedreiro*, *falcão*, *falconete*. Em um inventário da artilharia do Museu Militar de Lisboa, há duas peças chamadas *leão*, uma datada de 1549 e outra de 1550, catalogadas no documento, localizadas na Sala Vasco da Gama do referido museu. (cf. Anônimo, n.d., p. 34, p. 38).

e de Veloso, que se transforma em cão na Ilha dos Amores (Braz, 2019). Sobre tudo em passagens ligadas à fúria ou à paixão a comparação e a transformação de humanos em animais participam de importantes eixos significativos do poema.

Estabelecer uma psicologia e um comportamento animais está condicionado pelo amplo filtro do olhar humano, seus sentidos, conhecimentos, tradições, imaginário. Mesmo atualmente são discutidos e estudados os limites e as potencialidades da inteligência, do comportamento e dos sentimentos de animais; pesquisadores desse campo declaram que, em suas observações, às vezes é tarefa árdua desvencilhar-se de projeções e interpretações centradas no humano, como se pode ver em diversos documentários e livros dedicados ao tema. Mas, além desse fator, tais versos são compostos por um culto leitor e por um experimentado viajante, notórios polos do seu tempo. Portanto, de antemão, já é plausível afirmar que, como outros elementos d'*Os Lusíadas*, também os animais são, sim, tanto os lidos pelo conhecedor de séculos de tradição literária, histórica, religiosa, cosmográfica e científica, quanto os experimentados, direta ou indiretamente, ou seja, vistos e ouvidos em relatos, não sem os traços do imaginário de então.

Luís de Albuquerque aponta que “o imenso pecúlio cultural de Camões dificilmente permitirá que alguém se atreva um dia a indicar, mesmo com probabilidade mínima, *todos* os livros que teria lido” (Albuquerque, 1987, p. 101). Mas, além das obras mais perceptivelmente lidas por Camões, como os épicos de Homero e de Virgílio, as *Metamorfoses* de Ovídio, a *Divina comédia* de Dante, crônicas de Duarte Galvão, Rui de Pina, Fernão Lopes, Zurara, João de Barros, Castanheda, Damião de Góis, entre outras, é possível deduzir que se cruzam informações e referências de diversos recortes da tradição literária ocidental. É aceitável, assim, incluir na construção das imagens animais n'*Os Lusíadas* a obra de Plínio, o Velho, a poesia lírica e dramática antiga, o *Physiologus*, fábulas, bestiários medievais, hagiografias, a literatura do ciclo arturiano, a poesia profana galego-portuguesa, coleções que compilam relações de viagens, além da tradição oral portuguesa, conhecimentos de heráldica e de arte da caça. Bruno Matangrano, em uma pesquisa sobre o imaginário animal na literatura simbolista e decadentista, faz um extenso levantamento de contribuições de muitos desses conjuntos na cultura europeia (Matangrano, 2019). São bastante perceptíveis alguns de seus ecos na presença de animais no épico português dos quinhentos e na animalização de algumas de suas personagens.

2. Sobre cavalos e touros

Ao longo d'*Os Lusíadas*, os equinos surgem mencionados dezoito vezes no singular ou no plural (Matangrano, 2019, p. 81), em recursos bastante variados. Em determinados versos, são trazidos como elementos integrantes de mitos antigos gregos ou romanos evocados, como na referência a Diomedes, “Fazendo ser manjar acostumado/ De cavalos a gente que hospedava;” (II, 62), ou ao amanhecer, quando os cavalos do carro do sol “*vem* cos áureos freios” (II, 110). Outras menções a esses animais compõem – mas não somente – cenários bélicos e de torneios medievais, com especial ocorrência no plano da história de Portugal, sobretudo

nos Cantos III e IV, ou na passagem dos Doze Pares de Inglaterra, no Canto VI, narrada a partir do plano da viagem mas que remonta à época de D. João I.

Assim, na batalha do Salado, “Vão rinchando os cavalos jaezados;” (III, 107); em Aljubarrota “*Debaxo dos pés duros dos ardentes / Cavalos treme a terra, os vales soam.*” (IV, 31). A justa dos Doze Pares reproduz um tipo de dança violenta-cortês, em que cavaleiro e cavalo compõem uma unidade, que ao ser quebrada leva à derrota ou arrisca a sobrevivência de cada um: “Qual do cavalo voa, que não *dece*; / Qual, *co* cavalo em terra dando, geme; / Qual vermelhas as armas faz de brancas;” (VI, 64) e logo “Correndo, algum cavalo vai sem dono, / E noutra parte o dono sem cavalo. / Cai a soberba Inglesa de seu trono,” (VI, 65). Na tomada do território pelo exército de D. Afonso Henriques, a metonímia que torna viável entrever quatro mil cavaleiros inimigos montados, motivados ao embate, poeticamente identifica cavaleiro com cavalo, ressaltando sua univocidade. Mas noto também um segundo efeito, pela proximidade dos termos *rei*, *cavalos*, *peões*, *ouro* e *lustrosos*, a partir do qual o campo de batalha e os seus integrantes ressurgem transformados em tabuleiro e peças lúdicas-bélicas de um jogo bastante ilustrativo do imaginário daquele tempo do enunciado, o xadrez: “O Rei de Badajoz era, alto Mouro, / Com quatro mil cavalos furiosos, / Inúmeros peões, de armas e de ouro / Guarneidos, guerreiros e lustrosos.” (III, 66).

Segundo Michel Pastoureau, ao longo da Idade Média o xadrez conheceu períodos de proibições ou limitações por parte da Igreja, ainda assim, a partir da segunda metade do século XII, jogavam-no em todos os segmentos nobres e todos os países da cristandade e, posteriormente, no século XIV, já era utilizado em todas as hierarquias sociais (Pastoureau, 2004a). No âmbito cristão do medievo, tinha sua origem oriental reconhecida, apesar de envolvida em lendas, e muitas curiosidades cercaram sua trajetória de então, como o fato de ter sido gradualmente adaptado ao imaginário da cristandade europeia, nas cores, nos materiais de fabricação, no tabuleiro, nas peças de corte, nas regras (id.). Apesar de serem, em geral, fabricadas de matérias consideradas vivas no medievo, como marfins e madeiras, as peças podiam ser feitas, a partir do fim da Idade Média, de ouro, prata, bronze, pedras semipreciosas, rochas diversas (id.). O reflexo de uma grande mudança na mentalidade medieval em relação aos procedimentos de combate encontra curiosa aproximação com a oposição dos adversários do jogo (id.). Pastoureau explica que, na prática, colocar o rei adversário em condição de “mate” era incompatível com a guerra feudal, na qual o soberano não era passível de ser capturado nem morto, ação que “seria desleal e desprezível” (id.).³ No entanto, no século XII os cristãos passam a tomar gosto pela batalha, pelo combate mortal, pela luta contra os chamados *infiéis*, em que, por vezes, dava-se continuidade à noção anterior de que a vitória em batalha é divinamente determinada, concedida a quem a merece, como em uma ordália, ou julgamento divino (id.).

A figura de D. Afonso Henriques n’*Os Lusíadas* traz a carga simbólica dessa transformação de mentalidade, cristalizada na inauguração da predileção pela batalha em detrimento do antigo funcionamento da guerra feudal. Não é à toa

³ Tradução minha.

que esteja ligado a um milagre no imaginário patriótico, como reflexo do juízo divino. Nas estâncias III, 66-67, diante daquele metafórico tabuleiro arrumado e brilhante, com peças bélicas ornadas em ouro, o primeiro rei lusitano insurge comparado ele mesmo a um animal ainda mais audaz do que o cavalo: “Mas, qual no mês de Maio o bravo touro, / *Cos ciúmes da vaca, arreceosos, / Sentindo gente, o bruto e cego amante, / Salteia o descuidado caminhante:*” // Destarte Afonso, súbito mostrado, / Na gente dá (...)” (III, 66-67). Induzida pela cólera e pelo ardor, sua personagem vem figurar a renovada prática bélica sanguínea e animalesca, sob o princípio da fé; tornando-se touro, “Fere, mata, derriba (...)” (III, 67) e põe o rei adversário em fuga. Algumas estâncias antes, em trechos que se referem à batalha de Ourique, a imagem do touro também aparece, mas desta vez atribuída aos mouros. Assim, o exército daquele rei, depois de aclamá-lo, “Contra o touro remete, que fiado / Na força está do corno temeroso;” (III, 47).

O touro é mencionado 8 vezes n'Os *Lusíadas*, mesma ocorrência dos vocábulos que seriam próximos em campo semântico, como *gado*, *vaca* e *boi* (Matangrano, 2019, p. 81), mas sua utilização como, metáfora, comparação ou identificação através da metonímia, é bem diversa daquela do resto de sua espécie. Pedro Madeira aponta que, em alguns passos d'Os *Lusíadas*, símiles tauromáquicos marcam o embate entre os exércitos português e muçulmano, mas em uma inusitada oscilação, ou ambiguidade, já que a comparação com o touro por vezes surge em referência aos lusitanos e por outras aos seus tão tradicionais inimigos, construindo, portanto, uma indistinção entre os dois grupos (Madeira, 2015, pp. 78-79). Segundo o pesquisador, esse recurso cria um efeito que “contradiz aquilo a que se pode chamar « voz épica », ou talvez com mais propriedade a propaganda oficial da expansão.” (Madeira, 2015, p. 79). Acrescento que, se lusos e mouros, alternadamente, pela comparação, compartilham ações e traços do touro, como a força imensa, a raiva e o vigor, será possível também deduzir que o valor simbólico do chifre, que ligaria os islâmicos oponentes a uma figura diabólica (III, 47), pode ser estendido aos lusitanos então criticados. Madeira defende, com base nesses símiles e em outros elementos do poema, que Camões, além de igualar os dois conjuntos, situa as guerras entre estes “na esfera profana” e assinala que “Agresividade e interesses mercantis os irmanam” (Madeira, 2015, p. 90). Nesse ponto, vislumbro um movimento construtor-desconstrutor operado por alguns recursos poético-linguísticos do poema, a partir do qual diferentes discursos pendulam entre posicionamentos inconciliáveis; assim, entre cantar, exaltar, questionar, criticar e decepcionar-se, posso entrever esse Camões que Eduardo Lourenço qualifica como “o primeiro português *dilacerado*” (Lourenço, 2002, p. 26).

Do questionamento vêm também versos que parecem detalhar com tons de perplexidade o grau de violência praticada pelos exércitos e poderio bélico dos próprios compatriotas de Camões. Um exemplo está no uso de uma artilharia desproporcional e descomunal, como também distingue Madeira, no Canto I, em um pequeno conflito em Moçambique, contra um inimigo fraco e já vencido, quando então “Não se contenta a gente Portuguesa, / Mas, seguindo a vitória, *estrua* e mata; / A povoação sem muro e sem defesa / Esbombardeia, acende e desbarata.” (I, 90). O pesquisador esmiúça a presença dos símiles com cães e touros, nas estâncias I, 87 e I, 88, que iniciam a construção da confusão entre portu-
gue-

ses e muçulmanos ao longo do poema (cf. Madeira, 2015, pp. 79-83). No que diz respeito à comparação com o touro, em I, 88, o par oponente é o “ledo amante”, ou o toureiro, contra o touro; porém suas ações são trazidas aos versos de modo ambíguo, já que é difícil determinar com precisão os sujeitos a que se referem, assim, é possível que o leitor também oscile, mesmo que tradicionalmente se tenha assente que o toureiro é o luso e o touro, seus inimigos.

Semelhante símile tauromáquico é lido na passagem já mencionada do Canto III que evoca a batalha de Ourique (III, 47), trecho em que os termos ligados aos dois inimigos nas comparações são o *rábido molosso*, identificado ao então novo rei, e o touro, aos exércitos islâmicos. A nota explicativa da edição de Emanuel Paulo Ramos para a estância ressalta a semelhança de tal descrição com as toureadas populares (Anotações, Camões, 2003, p. 420), mas não posso deixar de enxergar uma paridade dos portugueses com carneiros, a destroçarem peças de rebanho, sobretudo quando o exército português “Rompe, corta, desfaz, abola e talha.” (III, 51) e em seguida “Cabeças pelo campo vão saltando, / Braços, pernas, sem dono e sem sentido / E doutros as entranhas palpitando,” (III, 52). Vale lembrar que o verbo *abolar* significa amassar, moer, reduzir a bolo.

No discurso profético da Ninfa, no Canto X, a imagem do touro, conjugada ainda a um elemento do campo dos equinos, é utilizada como analogia à personagem histórica de D. Francisco de Almeida, “Trazendo fúria e mágoa por antolhos, / Com que o paterno amor lhe está movendo / Fogo no coração, água nos olhos.” (X, 33), em que é rememorado como animalesco por sua obstinação apaixonada de vingar o filho. Os antolhos, no entanto, metáfora do sentimento que o cega para qualquer outro objetivo que não o da revanche, em vez de o tornarem um equino domado, como se poderia sugerir, tornam-no o grande animal forte e furioso, em ataque à povoação: “Qual o touro cioso, que se ensaia / Pera a crua peleja, os cornos tenta / (...) / Tal, antes que no seio de Cambaia / Entre Francisco irado, na opulenta / Cidade de Dabul, a espada afia,” (X, 34).

Quanto ao campo semântico equestre, considero que no início do épico já se encontra uma das suas utilizações mais relevantes no que tange aos recursos à animalização, em uma incitação a D. Sebastião: “Tomai as rédeas vós do Reino vosso: / Dareis matéria a nunca ouvido canto.” (I, 15). Utilizada então como expressão figurada de *tomar controle de uma situação*, *tomar uma atitude*, a imagem da correia com que se comanda o freio de animais de transporte, cavalos, asnos, mulas, ao ser lida no seu viés denotativo, pode animalizar o próprio reino, tornando-o ser vivo que necessita ser dirigido e direcionado. A estância seguinte complementa a imagem, pois afirma que “(...) o bárbaro Gentio / Mostra o pescoço ao jugo já inclinado;” (I, 16). Faltaria então ao reino o mesmo, deixar-se domar e conduzir? Imagem semelhante ocorre em meio à narração de Veloso do episódio dos Doze Pares de Inglaterra: “No tempo que do Reino a rédea leve, / João, filho de Pedro, moderava, / Depois que sossegado e livre o teve / Do vizinho poder, que o molestava, / (...)” (VI, 43). Assim, em referência ao reinado do fundador da dinastia de Avis, ao contrário daquilo que aparece no conselho dado a D. Sebastião, o rei é tido como alguém que sabe dirigir bem o animal vivo que comanda.

No mesmo campo semântico da *rédea*, consta ainda a imagem recorrente do *freio*, de *pôr o freio*, de *domar*. Em seu discurso profético, ao predizer a Vênus os

futuros feitos portugueses, Júpiter afirma: “Goa vereis aos Mouros ser tomada, / (...) / Ali, soberba, altiva e exalçada, / Ao Gentio, que os Ídolos adora, / Duro freio porá, e a toda a terra / Que cuidar de fazer aos vossos guerra.” (II, 51). A imagem é reforçada no sonho profético de D. Manuel I, na passagem do discurso do rio Ganges, que afirma ao rei: “Com não vistas vitórias, sem receio, / A quantas gentes vês porás o freio.” (IV, 74). Sobrepõem-se, como povos a serem dominados, aqueles que fizeram guerra contra os lusitanos, mas não somente, todos aqueles que D. Manuel avistar, olhar, enxergar. As metáforas da *rédea* e sobretudo do *freio*, se observadas com atenção, são de extrema violência no que diz respeito ao trato com populações. Cleonice Berardinelli aponta que na língua portuguesa é tão comum a expressão de *pôr freio* que nos esquecemos que é “peça de metal que se põe na boca das cavalgadas” (Berardinelli, 2000, p. 105), como já citei em um artigo sobre alteridade n’*Os Lusíadas*. Na estância anterior, ainda no sonho de D. Manuel, o mesmo rio refere-se aos indianos através de uma perífrase que também os animaliza dentro desse campo semântico, como “Nós outros, (...) / Cujá cerviz bem nunca foi domada,” (IV, 73).

De maneira bastante curiosa, em um desses chamados *nós* do épico camoniano (cf. Silveira, 2003), na partida da armada do porto em Belém, algumas estâncias depois do sonho profético de D. Manuel, a narração de Vasco da Gama relembra o sentimento com o qual embarcou: “Cheio dentro de dúvida e receio, / Que apenas nos meus olhos ponho o freio.” (IV, 87). Entram em um complexo jogo de espelhos quatro discursos. O primeiro, na voz poética que conclama o rei de seu tempo de enunciação, D. Sebastião, para que tome as *rédeas* de seu reino. O segundo, de um deus mítico que afirma que os portugueses *porão freio* em todas as gentes que os enfrentarem. O terceiro, do rio considerado sagrado pelos indianos, humanizado no subconsciente do rei do tempo do enunciado central, D. Manuel, a dizer que este dominará ou *porá freio* em todos os povos que estiverem sob sua visão. O quarto, da personagem humana de Vasco da Gama, que ao partir para a sua travessia marítima hesita e teme, sentindo que é somente capaz de *pôr freio* em seus olhos, trecho de uma ambiguidade e uma amplitude desconcertantes.

3. Sobre aves

N’*Os Lusíadas*, as menções às aves em geral, ou a alguma espécie destas em particular, são reduzidas se comparadas numericamente à ocorrência de mamíferos. Encontram-se, sim, esporadicamente mencionadas, com fins de compor paisagens, como aves agrestes, de detalhar presentes trocados, como galinhas, de ambientação de uma cena de caça, como a garcinha ou a pata, ou de aproximar a carga simbólica de narrativas míticas, como os cisnes. Estes últimos figuram no poema com um pouco mais de espessura simbólica, por serem ligados à deusa Vênus. Tais aves carregam em sua aparição todo um repertório narrativo mítico, apesar de serem colocadas, em geral, ainda como elementos de composição do ambiente, como na passagem da Ilha dos Amores ou nos preparativos dessa ínsula venusiana a ser oferecida pela deusa aos seus protegidos navegadores: “No carro ajunta as aves que na vida / Vão da morte as exéquias celebrando,” (IX, 24).

No que tange à menção a aves, vale lembrar que, na narração profética de Tethys, enquanto mostra a Vasco da Gama o globo e os locais onde os portugueses demonstrariam seu poderio, os homens da região de Sofala, na costa de Moçambique, são desumanizados através de sua comparação com estorninhos, pássaros estes conhecidos por sua cor, mas também por seu comportamento de voos em grandes grupos, pelo intenso ruído que produzem e pelo estrago em plantações que sua revoada pode causar: “Olha deles a bruta multidão, / Qual bando espesso e negro de estorninhos,” (X, 94). São caracterizados como aqueles que vivem “Sem portas, confiados, em seus ninhos,” (X, 94), termo que reforça o recurso. Na apresentação da terra da Europa, que inicia o canto sétimo, os alemães são tidos como “soberbo gado” (VII, 4), François I é referido como “Galo indigno” (VII, 6), portanto, outros povos também surgem referidos como animais. Mas, apesar do movimento semelhante, tais comparações e metáforas não são simétricas ou equiparáveis como concretização do sentido de alteridade.

Os recursos à imagem de aves, em algumas passagens, longe de serem acessórias, composição de cenários ou linguagem conotativa para reforçar a extrema alteridade, são ainda de razoável importância em relação a eixos significativos do canto épico e de sua instável matéria de exaltação heroica. Como não começar pelas passagens em que Paulo da Gama expõe ao outro os estandartes com as figuras heroizadas da história de Portugal? Ali é feita uma pergunta àquele narrador, na voz da personagem do Catual, em um discurso interrogativo, que, no entanto, reverbera o discurso do narrador principal: “«Quem será estoutro cá, que o campo arrasa / De mortos, com presença furibunda? / Grandes batalhas tem desbaratadas, / Que as águias nas bandeiras tem pintadas.»” (VIII, 5). A águia com as asas abertas é animal emblemático do Império Romano, é sua insígnia bélica portada e protegida com orgulho em guerras. Depois foi símbolo de poder e emblema apropriado na identificação de impérios e de governos totalitários. Paulo da Gama apresenta então Viriato, que “Injuriada tem de Roma a fama,” (VIII, 6), pois é figura histórica que marca a resistência diante do poderio imperial. Poucas estâncias depois da questão colocada pelo indiano, ressurge a imagem, então em referência a Sertório: “Vês, connosco também vence as bandeiras / Dessas aves de Júpiter validas; / Que já naquele tempo as mais guerreiras / Gentes de nós souberam ser vencidas.” (VIII, 8).

Em um canto largamente ocupado pela demonstração de estandartes diante do olhar outro, surgirem duas vezes as bandeiras romanas como tendo sido vencidas, em ligação com duas figuras heroicas antigas portuguesas, não é fator pouco importante na construção dos versos. Michel Pastoureau afirma que as bandeiras e seus ancestrais, como estandartes e insígnias, são ricos documentos de história política e cultural (Pastoureau, 2004b). Bandeiras têm uma materialidade, têm uma imagem, têm uma história e adquirem narrativas míticas que a cercam e que tornam seus elementos plenos de cargas simbólicas (Pastoureau, 2004b). Encontra-se um pouco dessa consciência no canto em que a narração parte das representações em imagens de estandartes para trazer a história e a mitologia nacionais portuguesas. Todavia, não é sem espanto que percebo que a imagem da ave, a romana, o emblema e o símbolo imperiais, pode ser lida como ecoante ao

longo do poema, mesmo quando não mencionada diretamente e mesmo quando apagada sua especificação de espécie, ave nova que suplanta a antiga.

“Que não é prêmio vil ser conhecido / Por um pregão do ninho meu paterno.” (I, 10), afirma Camões, no início do épico, quando o reino é, então, referido como lar primeiro de um tipo de pássaro. Também surge a referência à ave na voz narrativa de Vasco da Gama, que rememora a partida da armada: “Estas sentenças tais o velho honrado / Vociferando estava, quando abrimos / As asas ao sereno e sossegado / Vento, e do porto amado nos partimos.” (V, 1), em efetivação do movimento de saída do filhote do ninho. Na voz de Vasco da Gama, no canto anterior, em referência ao reinado de D. João I, séculos antes que aquela armada abrisse as velas ao vento rumo ao Oriente, aponta-se já um híbrido animal: “Eis mil nadantes aves, pelo argento / Da furiosa *Tethys* inquieta, / Abrindo as pandas asas vão ao vento,” (IV, 49). Navios e aves misturam-se, fusionam-se, em um primeiro movimento português de expansão através da navegação e da guerra religiosa do outro lado do Mediterrâneo. Águias novas vão fazer o movimento de ultrapassar, gradualmente, as antigas, de as emularem⁴. Da proposição “Cessem do sábio Grego e do Troiano / (...) / Cale-se de *Alexandro* e de *Traiano* / (...) / “Que outro valor mais alto se alevanta.” (I, 3), eleva-se bandeira, estandarte, insígnia, vela, asa, pássaro. Ressoa esse discurso em todo o poema, como na voz de Júpiter, que assegura a Vênus o futuro da gente portuguesa, “Que por ela se esqueçam os humanos / De Assírios, Persas, Gregos e Romanos.” (I, 24).

Na ornitologia, segundo um dicionário de língua portuguesa, águia é uma “designação vulgar de aves de rapina carnívoras, geralmente de grande envergadura” (Priberam, 2008-2022). Não é à toa que, paralelamente à transformação das velas dos navios em asas, à imagem do voo expansionista lusitano, aos novos estandartes elevados, também um enigma repercute ao longo do épico, porque, afinal, “Toda a plenitude camoniana é precária, breve, contraditória.” (Silveira, 2003, p. 42). É possível devir águia, fazer o movimento de expansão, tornar-se império, dominar o globo, sem abarcar o caráter agressor, assaltante, predador e sanguinário da ave imperial? “Não somos roubadores, que, passando / Pelas fracas cidades descuidadas, / A ferro e a fogo as gentes vão matando,” (II, 80), defende-se diante do rei de Melinde o embaixador da armada enviado por Vasco da Gama; “Vivem só de piráticas rapinas, / Sem Rei, sem Leis humanas ou divinas.” (VIII, 53), acusa-os sob voz do narrador, em reunião com outros religiosos, o sacerdote do islã enganado por Baco; “Porque, se eu de rapinas só vivesse, / (...) / Como crês que tão longe me viesse / (...)?” (VIII, 67), replica Vasco Gama ao Samorim. E mais: é possível ser a águia se na outra mão, fora aquela que segura a arma, não está a pena como ocorria aos antigos? Diante da imagem engrandecida de César, que Camões descreve como aquele que tem “(...) *nũa* mão a pena e noutra a lança (...)” (V, 96), em uma leitura livre, observo a curiosa polissemia do termo *pena*, signo da grande ilustração de antigos reis, líderes e militares, mas também matéria da plumagem aviária, parte essencial da asa para que as aves se mantenham no ar.

⁴ Sobre a fundamental importância da *imitatio* / *aemulatio* n'Os *Lusíadas*, sugiro o artigo de Mangini (2021), “A *Aemulatio* da *Eneida* n'Os *Lusíadas*”.

Percorrer o mundo, superar os feitos da antiguidade, levar novo rei, ter o globo às mãos, provar e convencer-se reiteradamente de que não são aves de rapina, em tal identificação com uma águia emblemática, o discurso de Camões, como em tantas outras passagens, exalta, mas também oscila, hesita, critica. Nesse sentido, é pungente que os primeiros heróis mencionados e ostentados em estandarte sejam justamente os que resistiram a esse tipo de ataque e dominação, os que lutaram contra as bandeiras do antigo império. No imaginário popular, a águia liga-se ainda à visão aguçada, a sobrevoar para encontrar a presa. A partir dessa carga simbólica, penso na passagem em que a Vasco da Gama é dado o prêmio de conhecer o globo inteiro do alto, no canto final do poema, quando então Tethys coloca sob seus olhos cada parte do mundo; da voz do sagrado rio Ganges no subconsciente do soberano português, alguns cantos antes, posso ouvir ecoar o espinhoso verso “A quantas gentes vês porás o freio” (IV, 74).

4. Sobre um cão e dois leões

Outras metamorfoses de homens em animais operam-se no épico, de maneira mais perceptível porque mais concentradas em determinadas passagens e em personagens específicas. Começo pela transformação em um cão. No episódio da Ilha dos Amores, a personagem de Fernão Veloso experimenta um extraordinário grau de animalização, iniciada, contudo, pelo símile: “Qual cão de caçador sagaz e ardido, / Usado a tomar na água a ave ferida, / Vendo ò rosto o férreo cano erguido / *Pera* a garcena ou pata conhecida,” (IX, 74)⁵.

Uma curiosidade interessante reside no fato de que a presença do substantivo *cão* no primeiro verso da estância já tenha sido questionada, que já se tenha defendido que se tratava do adverbio *tão*, polêmica esta que suscitou pesquisas e cotejos de exemplares das primeiras edições d’*Os Lusíadas*, como reconstitui Rita Marnoto (2021). A controvérsia dividiu críticos oitocentistas, sobretudo porque cada versão levava a uma leitura razoavelmente diversa do trecho, mas, por fim, ficou concertada a presença do vocábulo *cão* (id.). Dá-se, portanto, afinal, ali a notável metamorfose da personagem de Fernão Veloso em animal canídeo, que transformado, nada e late em busca da cópula com a ninfa desejada, ela, por sua vez, tornada a caça: “Antes que soe o estouro, mal sofrido / Salta n’água e da presa não duvida, / Nadando vai e latindo: *assi* o mancebo / Remete à que não era irmã de Febo.” (IX, 74).

Sobre a Ilha dos Amores e a animalização de personagens, Paulo Braz observa detalhes de relevância. Já devidamente encantadas por Vênus para premiação dos navegadores, “Fugindo as Ninfas vão por entre os ramos, / Mas, mais industriosas que ligeiras, / Pouco e pouco, sorrindo, e gritos dando, / Se deixam ir dos galgos alcançando.” (IX, 70). Braz observa “uma estreita aproximação entre erotismo e animalidade” nas Ninfas a serem caçadas, “Aqui não há distinção entre caçador e amante; os portugueses são referidos como *galgos*, por estarem tomados por

⁵ O verso X, 74, 3, “Vendo ò rosto o férreo cano erguido”, apresenta variações, como “Vendo rosto (...)”. Deixo sua forma tal como na edição aqui utilizada.

uma espécie de delírio do desejo, em nada distinto do êxtase promovido pelas bacantes.” (Braz, 2019, p. 23; p. 24). Acrescento que, curiosamente, ao longo do poema, Baco é um deus com ciúme. O segundo ponto, encontra-se no grito, das ninfas mas também do português, pois ao chegar à ínsula, “Dá Veloso, espantado, um grande grito: / « Senhores, caça estranha (disse) é esta! / (...)»” (IX, 69). Braz ressalta o grito como “expressão da voz humana talvez a mais próxima do som emitido pelo animal” (Braz, 2019, p. 23).

Em relação à caçada bem sucedida do homem-cão Veloso, que, em vez de ser destruído pelo desejo, pode consumá-lo, pode unir-se a uma personagem mítico-divina, enquanto se eleva a si mesmo também a uma condição mítico-divina, não poderia deixar de mencionar a diferença em relação ao mito de Actéon. Presente ao longo d’Os *Lusíadas* e na lírica camoniana, o mito desse caçador humano que ousa contemplar a deusa Diana nua no banho e por isso é tornado cervo, ou seja, ele mesmo feito em caça e devorado por seus próprios cães, tem sido muito analisado pela crítica dedicada à obra de Camões, como Eduardo Lourenço (2002), Jorge Fernandes da Silveira (2003) e o próprio artigo do Paulo Braz (2019). Na estância de Camões, diferentemente do que ocorre na narrativa mítica, o humano mesmo torna-se o cão, ele integra o *desejar* e o figurado *devorar* realizado no ato de consumir a união carnal, para então poder alcançar a condição divina. Os versos referem-se ao mito em diferença, já que explicitam que aquela ninfa *não é irmã de Febo Apolo*, não é Diana, assim como o desfecho do desejanter não será o mesmo. Eduardo Lourenço menciona sobre a Ilha dos Amores um “Actéon-recompensado” (Lourenço, 2002, pp. 33-34). No episódio da ínsula, os portugueses que são comparados com cervídeos, por sua vez, não se encontram sob ameaça, pelo contrário, ganham o caráter positivado daquele animal, de leitura já tão ligada ao amor na lírica profana galego-portuguesa, eles perseguem as ninfas “(...) *veloces* mais que gamos” (IX, 70) até se tornarem em galgos.

Outras passagens de comparação com animal e de animalização surgem sob a voz narrativa de Vasco da Gama, no plano referente à história de Portugal, precisamente em referência à batalha de Aljubarrota, travada no reinado de D. João I. Apresenta-se a movimentação bélica, o ataque por parte das tropas inimigas: “Rompem-se aqui dos nossos os primeiros, / Tantos dos inimigos a eles vão. / Está ali Nuno, qual pelos outeiros / De Ceita está o fortíssimo leão, / Que cercado se vê dos cavaleiros” (IV, 34). Por enquanto, o célebre felino selvagem figura em símile a partir da personagem de Nuno Álvares. Poucos versos depois, o mesmo tipo de comparação surge, na qual os termos não mais são o condestável e o leão, mas o próprio soberano luso e uma leoa: “Sentiu Joanne a afronta que passava / Nuno, (...) / Qual parida leoa, fera e brava, / Que os filhos, que no ninho sós estão, / (...) // Corre raivosa, e freme e com bramidos / (...)” (IV, 36-37). Por alguns segundos o leitor depara-se com o então recém aclamado rei tornado em leoa parida furiosa, mas logo, na mesma estância, volta a ver o Mestre de Avis, “Tal Joanne, com outros escolhidos / Dos seus, correndo acode à primeira ala:” (IV, 36-37).

No intuito de explicar a proeminente e capital relevância do leão no imaginário ocidental, Michel Pastoureau reconstitui um tanto da sua trajetória simbólica e emblemática (Pastoureau, 2004b). O historiador medievalista aponta que na Idade Média ocidental tais felinos estão em toda a parte, pintados, esculpidos,

tecidos, descritos, contados, pensados, sonhados, mas também vivos, expostos em galerias de homens de imenso poder, reis ou grandes senhores. Representações do leão constam em todo tipo de edifício público, religioso e administrativo da época, por vezes em forma híbrida; nos manuscritos iluminados é o animal mais numeroso, nos bestiários é a grande estrela, assim como na iconografia da Arca de Noé, onde surge com proeminência quantitativa e hierárquica sempre que os animais estão representados (Pastoureau, 2004b). É extraordinária sua predominância nos brasões, sendo a figura mais frequente no armorial medieval, presente em 15% do conjunto – só rivalizado pela águia em escassos 3% – do que se pode ainda sublinhar a sua grande predominância nos escudos das dinastias europeias, que em sua grande maioria o adotaram como emblema em algum momento da história, como acrescenta o medievalista (Pastoureau, 2004b). A rival de D. João I em Aljubarrota era D. Beatriz, filha do falecido rei D. Fernando I, representada em campo de batalha por seu marido, D. João I de Castela. Noto que este soberano castelhano tinha criado ele mesmo um armorial que unia o tradicional brasão de Castela, dos dois leões e dois castelos, ao brasão luso, dos castelos e quinas, mas que Camões, nessas estâncias, pareça corrigi-lo, ao trazer para o campo do exército português a imagem viva dos dois leões do emblema castelhano.

Nos bestiários e enciclopédias medievais, o leão encarna todas as virtudes do chefe e do guerreiro, como força, coragem, orgulho, grandiosidade, justiça, o que pode ser unido ainda a características cristológicas, como a misericórdia (Pastoureau, 2004b). Mas se trata de um animal simbolicamente ambíguo, se consideradas suas origens bíblicas, já que em seu lado mau pode ser perigoso, brutal, ardiloso impiedoso, tirano e impuro, e em seu lado bom ter a coragem, o rugido que exprime a palavra divina, além de ser associado a Davi e sua descendência. Nos versos épicos camonianos, D. João I, após viver sua travessia a animal e encarnar as qualidades do poderoso felino, discursa aos seus a impulsionar sua vontade de vencer, com voz e qualidades agora não mais somente humanas, mas sobre-humanas: “– « Ó fortes companheiros, ó subidos / Cavaleiros, a quem nenhum se iguala, / Defendei vossas terras, que a esperança / Da liberdade está na vossa lança! / (...) »” (...) (IV, 37) ao que acrescenta ainda, “– « Vedes-me aqui, Rei vosso e companheiro, / Que entre as lanças e setas e os arneses / Dos inimigos corro, e vou primeiro; / (...) »” (IV, 38).

Chama-me a atenção que Camões tenha escolhido fazer a comparação e transformar D. João I em leoa, ao passo que se refere a Nuno Álvares como o macho da espécie. É, contudo, plausível chegar a certas possibilidades, já que a escolha da fêmea-enquanto-mãe pode suavizar o lado negativo do leão no imaginário advindo do âmbito bíblico, como sua tirania autocentrada e crueldade. Se o macho da espécie encarna o chefe e o guerreiro, cuja majestade se explica em sua própria grandiosidade, altivez e força, a fêmea, de sua parte, é capaz de apresentar as mesmas qualidades, porém, nos versos camonianos, age em prol de outros, seus metafóricos filhos, a quem precisa a todo custo proteger. Nesse sentido, para um líder já aclamado *regedor e protetor do reino*, a leoa pode ter uma imagem mais poderosa do que a do leão, fêmea parida movida pela fúria e pela defesa instintiva de sua prole, ou de todos os que dela dependem.

Deixo em aberto uma suposição que se fez entrever e suscitou a preferência pela leitura centrada no imaginário medieval para certos animais. Trata-se da possibilidade de que Camões, ao reconstituir a história medieval portuguesa, recupere predominantemente animais emblemáticos e simbólicos do imaginário da Idade Média neolatina, normanda e anglo-normanda, como cavalos, no plano histórico referentes a D. Afonso Henriques, ou como leões, no que se refere a D. João I, e que, por sua vez, ao cantar a viagem expansionista, prefira a imagem da ave, da asa, do voo. O que se pode confirmar, desde já, é que a presença animal e sua utilização em metáforas, metonímias, comparações, chegando a operar verdadeiras metamorfoses, apesar de parecerem acessórias, têm um forte e profundo sentido n'Os *Lusíadas*. Tornar-se animal pode ser uma maneira de fazer-se sobre-humano, pela integração de características extraordinárias animais, ou uma etapa para tornar-se divino (cf. Braz, 2019; cf. Closson, 2018); mas pode ser ainda um modo de fazer-se criticado, questionado, sub-humanizado ou demonizado, por vezes contrariando o que se esperaria da própria matéria épica expansionista.

Referências bibliográficas

- Albuquerque, L. (1987). Sobre alguns textos que Camões consultou para escrever *Os Lusíadas*. In L. Albuquerque, *As navegações e a sua projeção na ciência e na cultura* (pp. 101-114). Lisboa: Gradiva.
- Anônimo (n.d.). Inventário da Artilharia Histórica dos Séculos XIV a XVI do Museu Militar de Lisboa: bases para uma proposta de salvaguarda e valorização. In *DocPlayer* - docplayer.com.br. Disponível em: <https://docplayer.com.br/44704096-Outras-denominacoes-a5-in-guia-de-artilharia-historica-do-museu-militar-de-lisboa.html>.
- Batchelor, C. M. (1963). Uma fonte possível dos “*Lusíadas*”. *Hispania*, 46 (3), 544-550. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/336859>
- Berardinelli, C. (2000). *Estudos camonianos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Cátedra Pe. Antônio Vieira, Instituto Camões.
- Braz, P. (2019). O bestiário camoniano. *Abril - Camões, sempre contemporâneo*, 11 (23), 13-27. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/revistaabril/article/view/30273>
- Brito, C. (2006). Referências a mamíferos marinhos n'Os *Lusíadas*: A realidade biológica e o mundo natural na base da narrativa épica. In J. Evans, O. Crespo, & B. Kristensen (Eds.), *Estudos atlânticos* (pp. 35-47). Rianxo: Instituto Galego de Estudos de Segurança Internacional e da Paz.
- Camões, L. (2003). *Os Lusíadas* (Edição de Emanuel Paulo Ramos). Porto: Porto Editora.
- Closson, M. (2018). Coucouville-les-nuées: une utopie politique?. *L'Entre-deux*, 3, 1-15. Disponível em https://lentre-deux.com/_upload/pdf/3.4.CLOSSON.pdf
- Dias, J. S. S. (1981). A fauna camoniana. In J. S. S. Dias, *Camões no Portugal de quinhentos* (pp. 97-99). Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa / Ministério da Educação e Ciência.
- Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* (online) (2008-2021). Disponível em: <https://dicionario.priberam.org>
- Lourenço, E. (2002). Camões-Actéon (para um reexame da mitologia cultural portuguesa). In E. Lourenço, *Poesia e metafísica* (pp. 17-35). Lisboa: Gradiva.
- Madeira, P. (2015). O símile épico em Camões: touros, cães e infidelidade. *Veredas Revista da Associação Internacional de Lusitanistas (AIL)*, 23, 77-9. Disponível em: <https://revistaveredas.org/index.php/ver/issue/view/1>
- Mangini, M. A. A. (2021). A *Aemulatio* da *Eneida* n'Os *Lusíadas*. *Phaos - Revista De Estudos Clássicos*, 21 (00), 1-18. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/phaos/article/view/15782>
- Marnoto, R. (2021). O “cão sagaz” de ‘Os Lusíadas’, 9. 74. 1. *Colóquio-Letras*, 206, 186-192.

- Matangrano, B. A. (2019). *Águias, cisnes e vermes: o imaginário animal na literatura simbolista e decadentista*. (Tese de doutoramento, Universidade de São Paulo). Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-07062019-110830/publico/2019_BrunoAnselmiMatangrano_VCorr.pdf
- Osório, B. (1906). A fauna dos *Lusiadas*. *Jornal Sciencias Mathematicas Physicas e Naturaes, Academia das Sciencias*, 2ª série, VIII (27), 175-208.
- Pastoureau, M. (2004a). Le jeu. In M. Pastoureau, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental* (e-book). Paris: Éditions du Seuil.
- Pastoureau, M. (2004b). Des armoiries aux drapeaux; Le sacre du lion. In M. Pastoureau, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental* (e-book). Paris: Éditions du Seuil.
- Silveira, J. F. (2003). Discurso / desconcerto: alguns nós na literatura portuguesa. In J. F. Silveira, *Verso com verso* (pp. 41-58). Coimbra: Angelus Novus.

Resumo

O presente artigo procura expor a grande relevância da presença de animais n'Os *Lusiadas*. Longe de constarem como um recurso somente acessório no épico camoniano, a menção a animais e a animalização de personagens humanas integram eixos significativos basilares do poema, sobretudo em passagens ligadas à fúria ou à paixão.

Abstract

This article explores the deep relevance of the presence of animals in *The Lusiad*. Far from being a mere accessory resource in the Camões epic, the mention of animals and the animalization of some human characters are part of the significant, basic axes of this poem, especially in passages related to fury or passion.

Figuras homéricas na literatura da Restauração

Homeric characters in the Portuguese Restoration Literature

André Simões

Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Lisboa
asimoes@letras.ulisboa.pt
ORCID: 0000-0003-3230-4597

Palavras-chave: Recepção, Literatura neolatina, literatura portuguesa, Literatura política, Restauração.

Keywords: Literary reception, Neo-Latin Literature, Portuguese Literature, Political Literature, Portuguese Restoration.

Se algum real paralelo houve entre D. João, duque de Bragança e futuro rei de Portugal, e o Aquiles de pés velozes da narrativa homérica, foi provavelmente e com abundante boa vontade a dilação, o avolumar de uma expectativa a cada dia mais tensa, o vai e vem e volta de embaixadas e emissários destinados a fazer sair do seu reduto o homem a quem viam como cabeça natural de um movimento que se queria vitorioso. Poderíamos até, com um esforço último de imaginação, equivaler a arrebatada Briseida ao reino perdido sessenta anos antes. Mas as semelhanças têm de cessar neste ponto. Porque D. João não estava encerrado em Vila Viçosa amofinado por Filipe II de Castela ter frustrado em 1580 as aspirações da avó Catarina. D. João parecia pelo contrário confortável, se não conformado, no remanso do paço, de onde saíra, inclusive, a acalmar a revolta popular que a História regista como a do Manuelinho, que entre 1637 e 1638 se levantou em Évora contra a opressão tributária castelhana. Não, D. João, que também não era filho de deusa, não parecia ter vontade de sair de Vila Viçosa e reclamar a Filipe IV o trono que os juristas diziam pertencer-lhe por direito – a ponto de tantos autores nos anos que se seguiram à Restauração se verem forçados a classificar esta aparente conformação com prudência e até com inspiração divina: não declarou Vieira, no “Sermão dos Bons Anos”, pronunciado a 1 de Janeiro de 1642, que tal como Cristo só fora circuncidado aos oito dias de vida, porque antes seria perigoso, assim também D. João houve precisão de esperar o tempo adequado para libertar o reino? É que de facto houve abordagens e tentativas, pelo menos desde 1639, no sentido de convencer o duque a encabeçar a revolução, conforme a oficial e panegírica “Relação de tudo o que passou na felice aclamação do mui alto e mui poderoso rei dom João o IV”, publicada em Lisboa em 1641. Assim, em

Maio de 1639, aproveitando uma deslocação de D. João a Almada, vieram muitas vezes ao seu encontro D. António Mascarenhas, D. Antão de Almada, e D. Miguel de Almeida, entre outros, instando-o repetidamente a tomar uma iniciativa. Tal como Aquiles a Ulisses e Ajax, o duque de Bragança recusou sempre. Não era ainda ocasião, dizia – quando dizia, porque, segundo desabafavam exasperados os fidalgos que o visitavam, “o duque é grande confessor: ouve e cala” (Azevedo, 1641, p. 4)¹. De regresso a Vila Viçosa, continuaram homens como o marquês de Ferreira a insistir, obtendo do duque nada senão evasivos “não é ainda ocasião”. O desespero chegou a ponto de, já em Agosto de 1639, se cogitar mandar vir da Alemanha o irmão mais de novo de D. João, D. Duarte, para encabeçar ele a revolta, ou até estabelecer uma república (Azevedo, 1641, p. 7). Pouparemos o leitor à relação das muitas outras embaixadas e insistências que se fizeram no sentido de tirar o duque do remanso de Vila Viçosa, recordando apenas que, segundo a mesma oficial “Felice Aclamação”, foi já no declinar de Novembro de 1640 que João Pinto Ribeiro e António Pais Viegas alcançaram o que Ajax e Ulisses não lograram: o assentimento de D. João e a resolução de reclamar a coroa usurpada a sua avó. Era sábado, dia 24 de Novembro, e ficou determinado que a revolução se daria uma semana volvida, no primeiro de Dezembro. Mas quem esperasse ver D. João, qual novo Aquiles, erguer-se terrífico à cabeça das hostes dos conjurados, bramindo e afugentando o inimigo castelhano, bem poderia aguardar igualmente o regresso de D. Sebastião. É que D. João permaneceu em Vila Viçosa, tendo entrado em Lisboa apenas na noite do já prudente 6 de Dezembro, quando a sorte da revolta parecia já segura.

Terá tido D. João as suas reais razões para tanta dilação na espera da ocasião acertada para abandonar a sua corte na aldeia, certamente prudentes e ponderadas, mas certamente diversas das do impetuoso Aquiles pastor de homens. A literatura panegírica, sem embargo, pouco caso faz da verosimilhança, quando se trata de exaltar reis e imperadores e outras pessoas de semelhante relevo – e abundante foi a ceifa de panegíricos nos primeiros anos da Restauração, deramada nos púlpitos das igrejas, inscrita em relações de sucessos, memoriais, e textos literários em geral: os papéis da Restauração, se nos permitem citar a feliz expressão de António Cruz. É na poesia, porém, graças às liberdades próprias do género, que o panegírico a D. João IV alcança maiores altitudes, ainda que nem sempre mais brilho. Temos aqui em mente aquele volume sobre o qual temos dedicado a nossa atenção há já algum tempo (Simões, 2013). Falamos dos chamados “Aplausos da Universidade”, publicados em 1641 em Coimbra num volume *in quarto*, deficientemente organizado e paginado. Os problemas, sobre os quais não nos vamos aqui deter, vão ao ponto de o título não constar da primeira página, que apenas declara “Inuictissimo Regi Lusitaniae Ioanni IV Academia Conimbricensis libellum dicat in felicissima sua aclamatione”, mas apenas do cabeçalho das páginas ímpares.

¹ Aqui como em todas as citações subsequentes modernizámos a ortografia, salvo nas situações em que pode revelar a pronúncia própria da época.

As novas da Restauração chegaram a Coimbra no dia 5 de Dezembro de 1641, como se pode ler na introdução do volume, para grande contentamento da comunidade académica, nomeadamente dos estudantes, que largaram as capas e percorreram a cidade a dar vivas ao novo rei. Havia, porém, que celebrar o sucesso de forma condigna e pensada. No dia 1 de Janeiro de 1641 houve cortejo académico, e no dia da festa da Epifania decretaram-se prémios para quem melhor louvasse o novo rei em versos que só podiam estar em quatro línguas: latim, português, castelhano e italiano. Os prémios foram divulgados no dia 8 de Fevereiro, tendo sido expostos na sala grande dos autos os melhores “epigramas, e poesias de tanta arte e engenho como se vê das que se seguem”. Ora, perante tamanho fervor patriótico, entristece-nos dizer que o cuidado e o engenho da generalidade das composições são equivalente ao cuidado posto na organização e paginação do volume: desajeitados, confusos, em alguns casos indigentes, mesmo tendo em conta o pouco tempo que tiveram os autores anónimos que podemos ler nestes aplausos, e mesmo reconhecendo o engenho requerido aos autores de um epílio de 535 versos e mais 5 elegias de dimensão considerável, em língua latina. O que também torna esta obra um importante e fascinante documento da sua época.

Mas, insistimos, a desinspiração é generalizada, e desproporcional ao entusiasmo. Isto é especialmente notório nas 51 composições breves em língua latina (epigramas, elegias e odes), onde abundam as fénixes renascidas, os Alexandres, os Césares, os Ciros, os Hércules e os Teseus e todas as outras imagens esperadas na literatura panegírica. Poucas são, porém, as imagens homéricas, talvez porque de todos os guerreiros aqueus e troianos os mais célebres ou têm já um fado conhecido e bem estabelecido, como Eneias, ou tiveram fim trágico, como Aquiles e Heitor, que não se deseja ao novo monarca português. Outros heróis, como Diomedes, talvez tenham pagado o preço de uma fama menos generosa na cultura ocidental. Por outro lado, num momento de entusiasmo mesclado de incerteza (estamos, recordo, em Janeiro de 1641) são mais seguros os heróis históricos, como César ou Alexandre, abundantes nestas composições, que mau grado a sua morte extemporânea deixaram marca inegável no mundo real; ou então figuras assumidamente alegóricas, como a previsível Fénix ou o evidente Marte.

Encontramos, ainda assim, algumas poucas imagens homéricas nestas composições. Podem elas ser meros artifícios retóricos, como o hábil decástico da página 52r, um engenhoso exercício formal que espelha nos 5 dísticos derradeiros os 5 primeiros. Nele se fazem os tradicionais votos de êxito e paz ao novo rei, pastor legítimo do redil lusitano, a quem se deseja vida longa – ou melhor, “nestorios annos”, que a D. João IV não se pode desejar menos do que a idade avançada do pio Nestor homérico. A imagem é desinspirada e escolar, mas admitamos que o autor anónimo a escolheu em detrimento de outras por querer equivaler a conhecida religiosidade de D. João IV à piedade de Nestor, que nos surge no canto terceiro da Odisseia precisamente levando a cabo uma cerimónia religiosa.

A mesma imagem brota num epigrama em oito dísticos elegíacos (53v), cuja desinspiração é desde logo agorada pela chusma de letras gregas que talvez quisessem dizer “octastichon”. A D. João deseja-se felicidade, o favor de Júpiter e das Parcas, e vida longa; ou melhor, os anos de Nestor e os dias do núpida Massinissa:

Sis felix nimium precor, et tua stamina Parcae

concordes ducant, augeat ipse Tonans.
 Tum quoque fas superes annosi Nestoris annos
 et Massinissa suos donet habere dies.

Feliz sejas, peço, e que as Parcas os teus fios
 fiem concordes, e os aumente o próprio Tonante:
 lícito seja, também, que do anoso Nestor superes os anos,
 e que Massinissa os seus dias te permita teres.

O epigrama prossegue em tom bélico, desejando ao novo rei triunfos superiores aos de César.

Caesareos utinam uincas generose triumphos
 sub pedibusque tuis sors sua sceptrum premat.
 Sis requies animosa tuis, sis laeta parentum
 gaudia, sis populi gloria Lisiaci.

Oxalá os cesáreos triunfos com nobreza venças,
 e sob os teus pés a sorte os seus ceptros esmague.
 Sossego animoso sejas para os teus, dos antepassados
 ledas alegrias, glória sejas do povo Lisíaco.

Aqui vemos patente o que acima dizíamos: dos temas homéricos apenas se toma um lugar-comum mitológico, os nestóreos anos que lemos em tantos outros lados ao longo dos séculos. Mais, acham-se estes anos do velho Nestor após um dístico inicial que convoca as Parcas e Júpiter, sublinhando assim o seu carácter alegórico. Já os cesáreos triunfos deseja-se que sejam bem reais, palpáveis - e não é inverosímil ler aqui alusões ao sonho então bem vivo do Quinto Império.

Nas páginas 63v e 64r podemos ler outro epigrama panegírico, um decástico mais inspirado e prenhe de sentidos, mais hábil até do ponto de vista da composição. A primeira parte é constituída pelos primeiros três dísticos, integralmente preenchidos com interrogativas directas variadas nos elementos que as introduzem (quisnam, quisue, quis, numquid, an). Cria-se assim o crescendo, a tensão necessária para a resolução triunfal de ressonâncias épicas dos dois dísticos finais.

Os primeiros dois dísticos desta primeira parte são de inspiração evidentemente cristã, com ecos inegáveis de Quinto Império: D. João IV está destinado a esmagar o infiel muçulmano, de forma a estabelecer na terra o império de Cristo:

Quadrupedante potens quisnam teret agmina Turcae,
 et premet horrendo Punica regna iugo?
 Quisue procul uastum generoso terreat orbem
 milite, quo Christi regnet ubique fides?

Quem poderoso em cavalos desbaratará as tropas do Turco,
 e os reinos púnicos com horrendo jugo esmagará?
 Quem de longe o vasto orbe há-de aterrar com nobre soldado,
 para que em toda a parte a fé de Cristo reine?

O terceiro dístico encerra esta primeira parte com mais uma série de perguntas que culminam numa interrogativa dupla. Saímos do campo cristão, da ideia

que para tantos era então real de que D. João podia estabelecer o Quinto Império de Cristo, e voltamos para o campo da lenda e do mito. Porque nos voltamos também para o interior de cada um dos portugueses, da coragem que é preciso incutir em cada um quando se receia a qualquer momento a reacção castelhana.

Denique Lysiadum firmet quis pectora? Achilles
nunquid an alatis hic erit Hector equis?

E quem, por fim, os líbios corações firmará? Aquiles,
porventura, ou será este Heitor em cavalos alados?

O autor convoca os dois maiores guerreiros homéricos, o aqueu Aquiles e o troiano Heitor, inimigos de morte. Será Aquiles que vem em nosso auxílio, será Heitor? Não nos vamos aqui deter na imagem desconcertante de Aquiles e Heitor em cavalos alados, provavelmente um piscar de olhos a Perseu montado em Pégaso vindo em auxílio da pobre Andrómeda, porque na verdade o que nos parece importante é precisamente esta união de dois inimigos irreconciliáveis, os mais poderosos que puseram o pé nas praias de Tróia. É que a segunda parte abre com uma negação enfática: “non, imo”.

Non, imo Alphonsi magna de stirpe Ioannes,
Rex, pater, et regni gloria Lysiaci.

Hunc cole ductorem pia Lysia: uerus Achilles
Hic, Venus, qui te protegat Hector erit.

Não, de modo nenhum: ele é João, da magna estirpe de Afonso,
rei, pai e glória do reino lisíaco!

Venera, pia Lísia, este chefe! Vero Aquiles
ele será, um Heitor, Vénus, para te proteger!

Não é um Aquiles, não é um Heitor, é alguém que concilia e reúne o poder dos dois: D. João, legítimo rei de Portugal porque descendente do seu primeiro rei. E ele é um verdadeiro Aquiles, um verdadeiro Heitor: os dois maiores heróis homéricos que se unem na pessoa do novo rei para proteger Portugal.

São raras as figuras homéricas neste mar de Fénixes, Alexandres, Hércules e Césares. Neste volume de dimensões apesar de tudo não modestas, não lobrigá-mos mais do que estas que aqui deixamos. Pragmatismo português, num contexto de revolução e na expectativa de uma guerra bem real, em que mais importava a convocação de guerreiros, generais valorosos de carne e osso, com vitórias e conquistas palpáveis, temperadas com imagens de heróis claramente confinados no universo literário? Limitações de quem, recordemo-lo, terá tido não mais que trinta dias para compor o melhor que pôde, recorrendo a imagens previamente memorizadas, a exercícios reciclados? Um pouco de tudo isto, certamente. Mas que importa, quando pelas linhas pouco inspiradas, às vezes medíocres deste volume perpassa o evidente júbilo da restauração da monarquia portuguesa, e

são por isso documento importante deste período tão marcante, mas – paradoxo dos paradoxos – tão pouco considerado da nossa História?

Referências bibliográficas

- Azevedo, N. d. (1641). *Relação de tudo o que passou na felice aclamação do mui alto, & mui poderoso Rey Dom João o IV nosso senhor*. Lisboa: Lourenço de Anveres.
- Invictissimo Regi Lusitaniae Joanni IV. Academia Conimbricensis libellum dicat in felicissima sua acclamatione*. (1641). Coimbra.
- Simões, A. (2013). Os Clássicos na literatura da Restauração: os Applausos da Universidade de Coimbra. In Paula Morão, Cristina Pimentel, *A Literatura Clássica ou os Clássicos na Literatura: uma (re)visão da literatura portuguesa das origens à contemporaneidade* (pp. 63-80). Lisboa: Campo da Comunicação.

Resumo

O 1.º de Dezembro de 1640 viu nascer não só uma nova dinastia em Portugal mas também todo um manancial literário de apoio à nova monarquia portuguesa. Ao longo das três décadas de guerra que passaram desde a revolução até à Paz de Lisboa produziram-se em Portugal inúmeros documentos para consumo interno e externo: tratados jurídicos, relações de batalhas, gazetas, memoriais, mas também sermões e panegíricos, sempre com o objetivo de justificar jurídica e politicamente a restauração da monarquia portuguesa, mas também louvar o novo rei e seus descendentes. O nosso estudo foca um tipo particular de louvor e justificação: por um lado os tópicos panegíricos da emulação por parte de D. João IV dos heróis homéricos, concretamente de Aquiles; por outro lado a justificação da antiguidade do reino de Portugal, fundação e descendência dos mesmos heróis homéricos.

Abstract

The Portuguese revolution of December 1640 saw the birth not only of a new dynasty in Portugal but also of a whole literary source of support for the new Portuguese monarchy. Over the three decades of war that passed from the revolution to the Peace of Lisbon, numerous documents were produced in Portugal for internal and external consumption: legal treaties, battle reports, gazettes, memorials, but also sermons and panegyrics, always with the objective of juridically and politically justifying the restoration of the Portuguese monarchy, but also praising the new king and his descendants. This paper focuses on a particular type of praise and justification: on the one hand, the panegyric topics of emulation by King John IV of the Homeric heroes, specifically of Achilles; on the other hand, the justification of the antiquity of the kingdom of Portugal, foundation and descendants of the same Homeric heroes.

Aquiles e Políxena em *As Troianas*, de Hélia Correia e Jaime Rocha: *time* e *kleos* no masculino e no feminino*

Achilles and Polyxena in *As Troianas*, by Hélia Correia and Jaime Rocha: male and female time and kleos

Maria José Ferreira Lopes

Universidade Católica Portuguesa – Centro de Estudos Filosófico-Humanísticos
mjlopes@ucp.pt
ORCID: 0000-0003-2463-4166

Palavras-chave: *time*, *Kleos*, Políxena, guerra, homem, mulher.

Keywords: *time*, *kleos*, Polyxena, war, man, woman.

As fontes trágicas do mito de Políxena

Desde a poesia grega arcaica que Políxena ficou registada no imaginário ocidental como um símbolo da crueldade arbitrária que a guerra inflige aos mais frágeis. A sua condição de vítima póstuma de Aquiles, o herói por excelência, tornava ainda mais pungente a interpelação das consciências, ao pôr em perspetiva a alegada glória dos feitos individuais e patrióticos dos guerreiros, imortalizados pelo canto dos aedos.

Os elementos fundamentais da história da filha de Príamo e Hécuba foram sendo desenvolvidos ao longo da Antiguidade greco-latina, refletindo o sentir de cada novo autor e do seu tempo, e constituindo os alicerces e as primeiras camadas de uma tradição que se prolonga até aos dias de hoje, evidência da persistente atualidade do seu mito.

Políxena não é nomeada na *Ilíada* e na *Odisseia*, onde aliás são sublinhadas com insistência as leis da guerra¹. Os textos matriciais da sua história encon-

* Estudo realizado no âmbito do Projeto de Investigação UIDB/00683/2020 (Centro de Estudos Filosóficos e Humanísticos - CEFH), financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia.

¹ Um dos exemplos mais conhecidos é o diálogo entre Heitor e Andrómaca, no canto VI da *Ilíada* (vv. 392-502), onde são expostas as terríveis consequências sofridas pelas mulheres e seus filhos em caso de derrota dos seus maridos e familiares.

travam-se nos poemas do Ciclo Épico, nomeadamente na *Iliupersis*, de Arctino de Mileto, lendário poeta arcaico cujo *floruit*, embora decerto posterior ao de Homero, é impossível de datar.

Conquanto influentes na Antiguidade, estes poemas não sobreviveram, sendo objeto de reconstrução conjetural a partir de epítomes e referências feitas por escoliastas e outros autores. A julgar pelo curtíssimo resumo atribuído a Eutíquio Proclo (*Chrestomatia*), a versão de Arctino de Mileto terá estabelecido como tópico essencial a realização do sacrifício da jovem sobre o túmulo de Aquiles. Porém, não definiu a identidade do oficiante, oculta por um plural que poderá apontar para sacerdotes anónimos.

Outros poetas arcaicos, igualmente perdidos, escreveram sobre este episódio, definindo e enriquecendo sucessivamente os antecedentes e circunstâncias. É assim que, por exemplo, de acordo com o escoliasta de Eurípides (*Hécuba* 41), terá sido Íbico quem primeiro introduziu o filho de Aquiles – Neoptólemo ou Pirro – como executor do sacrifício. Os mais recentes Estesícoro e Simónides são outros poetas apontados na Antiguidade como tendo tratado do mito de Políxena.

Também desde a época arcaica se encontram vários tipos de realização artística, como vasos e pinturas, com representações do sacrifício de Políxena, umas inspiradas pelos poetas, outras inovadoras. Exemplos chegados à posteridade e datáveis ambos do século VI a.C. são um vaso Tirrénio do chamado pintor Timíades², e o intrigante sarcófago de Granico³, onde a princesa é erguida por jovens guerreiros. Muitos séculos depois, Pausânias registou, no contexto da sua viagem a Delfos, duas pinturas de Polignoto de Tasos (primeira metade do séc. V a.C.), onde contemplou a queda de Troia e os *nostoi*. Tais obras, dedicadas a Apolo pelos habitantes de Cnido, assinalavam o túmulo de Neoptólemo (*Descrição da Grécia*, 10.25-27). Demonstrando o quanto o Ciclo Troiano estava ainda na memória de todos, ao descrever com pormenor as pinturas, a propósito de uma Políxena ainda à espera do seu destino, o geógrafo assinala tanto a inspiração de Polignoto nos poemas de Estesícoro e do lendário Lesques, como a introdução de dados inéditos. Os infortúnios de Políxena tinham também inspirado outras duas pinturas, que Pausânias observara em Atenas e em Pérgamo. Já no âmbito de Roma, as chamadas *Tabulae Illiaca* – aparente exemplo de uma produção em série – representam Neoptólemo a sacrificar Políxena, na presença apenas de Ulisses.

Na época clássica, três tragédias gregas marcaram definitivamente a abordagem do sacrifício de Políxena, com repercussão nas influentes obras dos auto-

² Cfr. Bothmer, D. (1944). The Painters of “Tyrrhenian” Vases. *American Journal of Archaeology*, Vol. 48, No. 2 (Apr. - Jun., 1944), 161-170.

³ O sarcófago foi encontrado no vale do rio Granico, perto de Biga, na província de Çanakkale, em 1994, área localizada a meio caminho entre Troia e Dascílio. A este propósito, cfr. Neer, R. (2012). «A tomb both great and blameless»: Marriage and murder on a sarcophagus from the Hellespont. *RES: Anthropology and Aesthetics*, spring/autumn 2012, No. 61/62, *Sarcophagi* (spring/autumn 2012), 98-115.

res romanos Ovídio e Séneca: *As Troianas*⁴ (415 a.C) e, sobretudo, *Hécuba* (c. 424 a.C), de Eurípides; e *Políxena* de Sófocles, texto que não chegou até aos nossos dias, e cuja datação poderá ser anterior aos textos euripidianos (Calder 1966: 56).

Tragédia influente na época clássica, a *Políxena* sofocliana tem sido objeto de tentativas de reconstituição com base nos fragmentos restantes e na análise de comentários de escoliastas. De acordo com William Calder⁵, a ação da peça decorre após o saque de Troia, diante da tenda de Agamémnon, decerto com o túmulo de Aquiles fora da visão do público, por ser este o local do ato cruento. O fantasma de Aquiles apareceria no prólogo, para exigir ao rei de Micenas o sacrifício de Políxena, tópico de origem incerta. O Eácida exibiria o seu domínio sobre o mar para impedir o regresso dos navios gregos, o que pode implicar a introdução por parte de Sófocles de uma situação paralela ao episódio do sacrifício de Ifigénia em Áulide. É também provável a ocorrência de uma segunda aparição de Aquiles que, agradecido, tentaria avisar Agamémnon para o que o esperava em Micenas. Não existe informação sobre as razões da exigência de Aquiles, embora seja lógica a sua ligação à recompensa (*geras*) devida ao herói, por forma a manter a sua *time* (*honra*) e subsequente *kleos* (*glória*). A recusa inicial de Agamémnon – também envolvido numa disputa com o seu irmão Menelau sobre a partida do exército e os sacrifícios exigidos por Atena – seria ultrapassada pela intervenção de Calcas. Quanto ao executor do sacrifício, Calder considera que a ausência de menção a Sófocles por parte do escoliasta de *Hécuba* deverá implicar que o tragediógrafo seguiu o modelo épico da *Iliupersis*. Calder sugere que se trata de uma tragédia não totalmente conseguida, visto que Políxena não encontraria em Agamémnon um antagonista comparável ao Creonte de *Antígona*, o que poderá fazer supor a sua quase mudez (1966, pp. 52-53).

Com a perda da obra sofocliana, é na produção de Eurípides – *Hécuba* e *As Troianas* – que se concentra a abordagem grega mais completa e influente do mito chegada até nós. Sempre interessado na exposição e crítica da imoralidade da guerra e dos excessos dos vencedores, o tragediógrafo de Salamina criou uma versão marcante. Com efeito, desde a Antiguidade tem sido reiteradamente reencontrada e reescrita, tal a sua perene atualidade no contexto da experiência humana. Ainda assim, as duas tragédias apresentam algumas variações que patenteiam a liberdade e fluidez criativa dos poetas em relação ao património mítico.

Como Maria de Fátima Silva assinala no seu ensaio “Sacrifício voluntário – teatralidade de um motivo euripidiano” (2005), além da temática geral da guerra, a filha mais nova de Príamo e Hécuba constituía também uma vítima perfeita – jovem, inocente⁶ e mulher – para levar ao limite o *pathos* inerente ao sacrifício

⁴ A designação desta obra acompanha a tradução de Maria Helena da Rocha Pereira, inserida na reedição (2017) *Obras de Maria Helena da Rocha Pereira III: Traduções do Grego*. Coimbra: Imprensa da Universidade; Fundação Calouste Gulbenkian.

⁵ Calder, W. M. (1966). A Reconstruction of Sophocles' Polyxena. *Greek, Roman and Byzantine Studies*, N° 7, 1966, 31-56. O autor reitera que se trata de uma reconstrução hipotética, dentro dos limites conhecidos.

⁶ A inocência de Políxena é posta em causa em relatos de mitógrafos como Dares (c. séc. V), que aponta a sua convívência na cilada que levou à morte de Aquiles, que se apaixonara pela jovem.

humano – um tema que o tragediógrafo também aborda em *Heraclidas* e *Ifigénia em Áulide*⁷. Ritual talvez herdado do passado micénico⁸, mas presente em vários mitos gregos, a sua abordagem permitia a Eurípides acompanhar o sentido estético do seu tempo, voltado para a exploração das emoções das personagens e, assim, para um dramatismo mais extremo.

A frustração violenta das expetativas, próprias de qualquer jovem, da princesa troiana tocavam naturalmente a sensibilidade dos atenienses da época clássica. O conhecimento generalizado do mundo homérico, aprofundado pela tragédia, mantinha também viva a compreensão dos valores aristocráticos típicos dos tempos anteriores à *polis*. Por isso, Eurípides podia insistir na temática das obrigações associadas ao nome e *status* familiar, e a um modelo heroico assente em valores aristocráticos como *arete*, *time* e *kleos*⁹. Apesar de associada ao *modus vivendi* heroico, o conceito de *time* – dignidade e honra pessoal permeava também a existência das mulheres, pelo menos daquelas de origem nobre.

Ao tomar o património mítico comum, explorado já em diferentes fontes, o tragediógrafo de Salamina pôde surpreender a sua audiência com a introdução do novo elemento da “adesão voluntária” (Silva 2005, p. 145). Deste modo, lançava o debate da liberdade e dignidade alcançável pelas vítimas mais frágeis da guerra – tema particularmente relevante numa Atenas a braços com os desastres da Guerra do Peloponeso e seus conflitos morais¹⁰.

É em *Hécuba*, e mais concretamente na primeira metade da obra, que a tragédia da jovem Políxena se desenrola, dando-lhe oportunidade reiterada de expressar de viva-voz e com clareza as suas emoções e convicções. O cenário é o Quersoneso da Trácia, isto é, já ao largo da destruída Troia, de onde os aqueus tinham zarpado pouco antes, com as cativas ainda não distribuídas. Entre as personagens destaca-se o protagonismo de Hécuba, a lidar com duas perdas: Políxena e Polidoro, seu filho mais novo, tema central da segunda parte da obra.

⁷ *Heraclidas* é anterior às tragédias de Políxena (c. 430 a.C.); em *Ifigénia em Áulide*, postumamente representada em 405 a.C., Aquiles aparece de novo envolvido num sacrifício humano (o de Ifigénia), se bem que involuntariamente.

⁸ A questão dos sacrifícios humanos na Idade do Bronze grega é polémica, apesar de existirem dados arqueológicos que sugerem essa possibilidade. Sobre a posição de arqueólogos como Christos Tsountas (1857-1934), um dos primeiros a trabalhar em Micenas, cfr. Recht, L. (2014). Symbolic order: liminality and simulation in the Bronze-Age Aegean and Near East. *Journal of Religion and Violence* 2:3, 2014, 403–432. Entre os mais recentes, e evidentes, achados salientam-se restos humanos descobertos em Creta (Andreadaki-Vlazaki, 2015). Além de expor os resultados da escavação, Maria Andreadaki-Vlazaki apresenta uma síntese diacrónica sobre a problemática do sacrifício humano na civilização micénica em: Sacrificies in LM IIIB: Early Kydonia Palatial Centre. *Pasiphae, Rivista di Filologia e Antichità Egee*, 2015, 27–42.

⁹ Tragédias como *Antígona*, de Sófocles, e *Andrómaca*, de Eurípides, problematizam precisamente as consequências da mudança de um paradigma aristocrático para a prevalência das leis criadas pela *polis*. A este propósito, cfr. Vernant, J.-P. & Vidal-Naquet, P. (1972). *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*. Paris: François Maspero, pp. 15–16.

¹⁰ Caso emblemático e próximo da representação desta tragédia é o tratamento brutal infligido pelos atenienses aos habitantes da ilha de Melos, na sequência do cerco de 416 a.C., relatado por Tucídides na *História da Guerra do Peloponeso*, 5. 116.

Contracenam Ulisses, Taltíbio (arauto de Agamémnon), Agamémnon, Polimestor (o ganancioso e bárbaro rei do Quersoneso da Trácia), uma serva de Hécuba e o Coro de Cativas Troianas. Não é listado como personagem o “filho de Aquiles”, que realiza o sacrifício de Políxena, pois não passa de um figurante mudo. Pertencem ao ardiloso Ulisses as tarefas de convencer a assembleia dos aqueus a aprovar o sacrifício de Políxena, e de conduzir a princesa ao túmulo do Eácida. Andrómaca e seu filho, tal como Menelau e Helena, não são mencionados; Cassandra, também invisível, supõe-se instalada na tenda de Agamémnon.

Além de revelar o seu destino às mãos de Polimestor¹¹, o fantasma de Polidoro apresenta no Prólogo os antecedentes do impasse vivido pelo exército no seu regresso: as naus gregas tinham sido imobilizadas pelo espectro de Aquiles, até que Políxena fosse sacrificada “como vítima propícia e troféu de honra para o seu túmulo”¹², situado fora de Troia. O Coro confirma a Hécuba a aparição, reproduzindo a interpelação lançada por Aquiles sobre a sepultura, ataviado “com as suas armas de ouro”¹³: “Onde ides, ó Dânaos, deixando assim o meu túmulo isento de honra?” (vv. 113-114). Depois, as troianas revelam que a assembleia das tropas, sobretudo graças à argúcia argumentativa de Ulisses, decidira sacrificar a jovem, contra o parecer do rei de Micenas. As lamentações lancinantes de Hécuba assustam Políxena, que sai da tenda das cativas para expressar aflição e mágoa, mas também satisfação por poder, graças à morte, escapar à vida ignominiosa que a espera como escrava:

Mas se eu choro, minha mãe, a tua dor, com plangentes cantos, a minha vida feita de ultraje e desonra não a choro: encontrar a morte é para mim o melhor dos destinos. (vv. 211-213).

No primeiro episódio, quando a mãe, depois de tentar por todos os meios demover Ulisses – que sublinha a superior importância de honrar o defensor da pátria morto, em relação aos direitos de um inimigo inocente vivo –, insiste que Políxena suplique, ela diz ao rei de Ítaca,

Eu seguir-te-ei por ser necessário e porque desejo morrer. (vv. 345-346).

Na realidade, Políxena não suporta a perda dos seus privilégios, a escravidão, a falta de esperança de ser feliz, “viver sem honra” (v. 377), reivindicando, assim, o respeito dos contemporâneos (*time*) e a consequente glória futura (*kleos*).

¹¹ O rei trácio assassinara o jovem logo que soubera da queda de Troia, para ficar com o seu tesouro, violando os laços de hospitalidade que o uniam a Príamo e Hécuba.

¹² Os excertos desta tragédia de Eurípides pertencem à tradução portuguesa integrada na edição Eurípides. (2010). *Tragédias* (vol. I), coord. de Maria de Fátima Sousa e Silva, introd., trad. do grego e notas de Frederico Lourenço et al.. Coimbra, Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda. A introdução, tradução e notas de *Hécuba* é de Maria do Céu Fialho e José Luís Coelho, e não segue o Novo Acordo Ortográfico.

¹³ Trata-se aparentemente de um Aquiles ameaçador, mas algo cerimonial, pois não se menciona o seu aspeto temível no campo de batalha.

O Coro confirma esta perspectiva aristocrática, que separa Políxena de outras vítimas anónimas, incluindo os membros do mesmo:

É espantosa e distingue-se entre os homens a marca de um glorioso berço e mais se engrandece o renome de uma excelsa origem quando os que a possuem são dignos. (vv. 378-379).

Perante a resistência de Hécuba em deixá-la ir, de novo Políxena intervém (vv. 402-415) para evitar que a mãe seja castigada e, em diálogo com ela, despede-se com emoção, reiterando os seus lamentos pela perda do contacto maternal e do futuro sonhado. Por fim, já concentrada na imagem que transmitirá ao exército – e, assim, à posteridade –, pede a Ulisses que lhe cubra a cabeça, para esconder a dor e manter a dignidade.

No segundo episódio o idoso Taltíbio procura Hécuba para ela organizar as exéquias de Políxena, e relata-lhe com pormenor e emoção a extraordinária cena do sacrifício (vv. 518-580). Sob o olhar de todos os aqueus, o filho de Aquiles tomou a princesa pela mão, conduziu-a para o topo do túmulo e mandou Taltíbio silenciar a turba; fez a libação, invocando o pai, para poderem soltar as amarras e navegar para casa; tirou a espada e fez sinal aos jovens acompanhantes para segurarem Políxena. Esta percebeu o gesto e pediu que a deixassem livre, sublinhando a sua “adesão voluntária”:

É por minha própria vontade que morro; que ninguém toque o meu corpo, deixai-me livre, pelos deuses, quando me matardes, para que eu possa livre morrer. É que eu sinto vergonha, sendo princesa, de me chamarem escrava no reino dos mortos. (vv. 548-551).

As tropas aplaudiram esta atitude corajosa e Agamémnon mandou libertá-la. Então, Políxena soltou o vestido até ao umbigo, ajoelhou-se e ofereceu o corpo à espada, convidando o jovem executor a feri-la. Depois de hesitar por compaixão, ele acabou por degolá-la; ao cair, Políxena ainda conseguiu cobrir o tronco para manter a modéstia. Impressionado, todo o exército tratou febrilmente de ajudar a preparar a pira desse “coração extraordinário”, dessa “alma de eleição” (vv. 578-79). Esta admiração é transmitida também por Taltíbio a Hécuba, que, no meio da horrível dor de mãe, ainda consegue sentir orgulho.

Peça mais recente que *Hécuba*, e com um título mais geral, *As Troianas* evidencia algumas mudanças, incluindo a redução do papel de Políxena. O trage-diógrafo escolheu como cenário e tempo o último dia de Troia, com as cativas já distribuídas, mas a outrora sumptuosa cidade apenas é incendiada no epílogo, enquanto a frota zarpava para a Grécia, aproveitando os ventos favoráveis recém-conquistados. A personagem central é Hécuba, *uxor e mater dolorosa* cuja desgraça simboliza a volubilidade da fortuna e a indiferença dos deuses. A rainha acumulará ainda mais dores, com da imolação da filha Políxena e do pequeno neto Astíanax, e o injusto perdão a Helena. Depois da intervenção inicial dos deuses Atena e Poseidon, centrados nos seus próprios agravos e interesses, contrace-nam Taltíbio, Cassandra, Andrómaca, Helena e Menelau e o Coro das Cativas e Viúvas troianas. Ao contrário do menino Astíanax, cuja presença muda leva às

lágrimas quem assiste, Políxena nunca sobe ao palco, sendo apenas ambigualmente mencionada por Taltíbio ao indicar, logo no primeiro episódio, a sorte de cada cativa real¹⁴; e depois, no segundo, por Andrómaca, que informa Hécuba da morte da filha, sem menção ao executor, dizendo¹⁵:

Morreu a tua filha [...], degolada junto ao túmulo de Aquiles, como uma oferenda a um cadáver sem vida. [...] Vi-a em pessoa. Desci deste carro, para cobrir o seu cadáver com uma veste e bater no peito em sua honra. (vv. 623-24 e 626-27).

Logo depois, a viúva de Heitor é confrontada com a decisão argiva de matar o pequeno Astíanax, por instigação de Ulisses. Nenhum dos sacrifícios é descrito, e somente em relação ao menino é revelado o motivo e expressa a preocupação pelas honras fúnebres, realizadas, já no Epílogo, pela avó, com a ajuda do apressado Taltíbio¹⁶.

A tradição literária grega constituiu a base das versões romanas mais influentes na posteridade, de que destacamos o episódio cantado por Ovídio no livro XIII das *Metamorfoses* (c. 8), e a tragédia *Troianas* de Séneca (c. 52-54).

O texto ovidiano é mediado pelo narrador, que transcreve as falas das personagens e as enquadra com os seus comentários. Nota-se que segue a versão da *Hécuba* de Eurípides, pois, após ter narrado a morte de Astíanax (vv.415-417), faz breve menção ao assassinato de Polidoro, para de imediato apresentar o episódio de Políxena, localizado na Trácia (vv. 439-532). Em sequência é abordada a morte de Polidoro e a vingança de Hécuba (vv. 533-575).

Muito significativa é a caracterização do espectro de Aquiles como “tão colossal como fora em vida [...], de olhar ameaçador, com a mesma expressão daquele dia / em que, feroz, atacara injustamente Agamémnon com ferro” (vv. 441-444)¹⁷.

O bloco indistinto dos gregos obedece sem hesitação à exigência do Eácida – “imolai Políxena e aplacai deste modo o fantasma de Aquiles” (v. 448) – e a princesa, depois de arrancada dos braços da mãe, é levada ao túmulo do Eácida, onde Neoptólemo a observa, mudo e munido do cutelo sacrificial¹⁸. O lamento de Políxena tem claros ecos euripidianos e sublinha a ideia da adesão voluntária:

Decerto eu, Políxena, não suportaria ser escrava de ninguém. / [...] É minha mãe que estorva e reduz a minha alegria de morrer, / [...] E vós, para que eu chegue livre às sombras do Estígio, / afastai-vos [...] / O sangue de alguém livre será mais grato [...]. (vv. 460-469).

¹⁴ Taltíbio só revela que Políxena iria servir um túmulo, sem mencionar as circunstâncias.

¹⁵ Os excertos citados pertencem à tradução portuguesa de Maria Helena da Rocha Pereira, inserida em (2017) *Obras de Maria Helena da Rocha Pereira III: Traduções do Grego*. Coimbra: Imprensa da Universidade; Fundação Calouste Gulbenkian.

¹⁶ Andrómaca vira-se obrigada a embarcar mais cedo com Neoptólemo, ansioso por socorrer seu avô Peleu.

¹⁷ Excerto pertencente à edição Ovídio. (2014). *As metamorfoses*, trad. de Paulo Farmhouse Alberto (3ª ed.). Lisboa: Livros Cotovia.

¹⁸ No entanto, mais à frente o sacrificador é designado apenas como sacerdote (v. 475).

Depois de as troianas recolherem o corpo e da lamentação de Hécuba, é a rainha quem se dirige à praia em busca de água e descobre o cadáver do filho Polidoro.

A versão ovidiana notabiliza-se sobretudo pela dramatização da figura de Aquiles, descrito como aterrorizador e irado, como se estivesse a combater. Este aumento de intensidade dramática atinge o clímax na tragédia *Troianas* de Séneca, escrita quase meio século depois. A obra constitui um exemplo das características fundamentais do teatro senequiano, que, acompanhando o gosto romano pelo espetáculo e pela violência, levou ao limite o *pathos* de Eurípides. Traços fundamentais são o gosto pelo tétrico e pelo mórbido; a forte presença da retórica, entre o empolamento barroco e a dialética forense; e a exposição do pensamento estoico, expresso através de máximas lapidárias. Também são evidentes detalhes típicos da civilização romana, como a referência ao triunfo de Agamémnon em Micenas.

Com o pano de fundo do último dia de Troia, já destruída pelo fogo e com uma só torre ainda de pé, Séneca mostra a frota grega à espera de ventos favoráveis para regressar à Grécia. Acompanham a protagonista Hécuba, do lado troiano, Andrómaca, um Ancião, Astíanax e Políxena – que estranhamente se mantém como figura muda; e do grego, Taltíbio, Pirro, Agamémnon, Calcas, Ulisses, Helena, um Mensageiro emotivo, Soldados (figurantes), e o habitual Coro de Troianas. Como em *As Troianas* de Eurípides, as vítimas do sacrifício são Políxena e Astíanax.

Um dos aspetos partilhados com *Hécuba* e com as *Metamorfoses* é a aparição de Aquiles, narrada por um aterrorizado Taltíbio, que vê a história repetir-se no regresso pois, como na partida de Áulide, não há vento (Ato segundo, vv.164-408). O espectro do Eácida, saído da terra no meio de um terramoto assustador, exhibe-se desgrenhado e sangrento (v. 181). Contudo, ao exigir, com fala arrogante e cheia de “ira”¹⁹, o sacrifício de Políxena, Aquiles apresenta um motivo claro: fora “prometida em casamento” às suas cinzas (vv. 191-196).

Outra diferença substancial em relação às obras já mencionadas é a proeminência assumida pelo filho de Aquiles. Com efeito, o jovem Pirro e Agamémnon protagonizam um enfrentamento a que Séneca imprime enorme agressividade, evocativa dos confrontos entre Aquiles e o Atrida no primeiro canto da *Ilíada*. Pirro assume os agravos do pai e imita os seus comportamentos, nomeadamente ao acusar o rei de Micenas de ganância, e ao ameaçá-lo de morte. A longa recordação dos feitos de Aquiles é usada pelo jovem para fundamentar a exigência de um sacrifício humano que irá honrá-lo e reparar a ingratidão (vv. 203-249). Agamémnon responde-lhe mesclando a acutilância de um advogado com uma sucessão de frases gnómicas próprias de um filósofo estoico, aconselhando moderação no exercício do poder absoluto conquistado pelo vencedor²⁰. Consciente como

¹⁹ Os excertos de *Troianas* pertencem à edição portuguesa Séneca. (2021). *Tragédias* (Vol. I), trad., introd. e notas de Ricardo Duarte. Lisboa: Edições Setenta.

²⁰ Contrariamente aos longos discursos da *Ilíada*, intermediados pelo poeta, em *Troianas* o diálogo entre Pirro e o Atrida é composto por frases curtas, com uso de esticomitia e até de hemístico-

Hécuba da volubilidade da fortuna, o rei de Micenas está arrependido da destruição de Troia e indisponível para mais mortes (vv. 250-291). Perante os ataques verbais de Pirro, que incluem ameaças – com exibição da espada, como Aquiles fizera na *Iliada* – e exortações à revolta dos soldados, o rei lembra, sarcasticamente, o assassinato sacrílego de Príamo, e os crimes de Aquiles, que incluem a violação da mãe do seu filho. Por fim, Agamémnon opta por travar a escalada do conflito e chama Calcas, que exige com indiferença, “como é habitual”, o preço do vento em sangue: não só o de Políxena, mas também o de Astíanax (vv. 360-70).

Surpreendente é também a encenação do sacrifício como um suposto casamento de Políxena com Pirro, que evoca o estratagema com que Clitemnestra e Ifigénia foram atraídas a Áulide na tragédia de Eurípides. A organização da tétrica boda é atribuída a Helena (ato quarto, vv. 861-1055), que não consegue manter a farsa quando confrontada com a ironia brutal de Andrômaca. Mesmo perante o logro, a sempre muda Políxena, cujas reações são “transmitidas” por Andrômaca (vv. 945-954), deixa-se preparar, pois “o outro destino via como a morte” (v. 948)²¹. De novo, uma vida de escrava não merece ser vivida.

No quinto e último ato (vv.1056-1178), um Mensageiro, assoberbado emocionalmente pelos crimes permitidos pelo destino, relata as mortes de Políxena e Astíanax. Começa por dizer que “ambos enfrentaram a morte com nobreza de espírito” (v. 1064) e relata primeiro, com detalhes mórbidos incompatíveis com as regras da tragédia grega, a morte de Astíanax, que levava todos às lágrimas. Porém, tal não impediu os hipócritas assistentes de correrem de imediato para testemunharem o segundo sacrifício. Aterrorizados, contemplam a beleza e dignidade de Políxena (vv. 1138-1164) que, sozinha, ascende ao topo e, junto a Pirro, “posta-se feroz, de frente para o golpe, com um rosto selvagem” (v. 1152). Afetado, Pirro está “relutante” – o que é extraordinário, dada a sua crueldade habitual –, mas acaba por realizar o sacrifício. Mesmo ao morrer, ela preservou orgulhosamente a modéstia, mas o seu sangue foi logo engolido pelo “túmulos cruel”²².

No meio da espetacularidade romana de Séneca, e apesar do silêncio de Políxena, encontram-se os traços habituais: a jovem mantém a sua dignidade e altivez, impressionando até o filho de Aquiles por corresponder à *constantia* e *fortitudo* próprias de um herói romano, acompanhadas pela *pudicitia* de uma matrona virtuosa.

mitia. Séneca aconselha o uso de máximas como recurso para controlar a ira na sua obra *De Ira*, nomeadamente 2,2,2. Entre as máximas, cito apenas duas de Agamémnon: *Quo plura possis, plura patienter feras*. – “Quanto maior for o teu poder, mais paciente te deves mostrar.” (v. 254) e *Quod non uetat lex, hoc uetat fieri pudor*. – “O que a lei não impede que seja feito, impede-o o pudor.” (v. 335).

²¹ Hécuba e Andrômaca percebem que ela ficará livre, e que as que ficam vivas é que devem ser lamentadas. É neste contexto que Helena revela os seus novos donos.

²² Depois, Hécuba incentiva os gregos a partirem: “tombaram uma jovem e um menino/, a guerra terminou” (1167-68); não sabe por quem chorar, pois são tantos os seus mortos, e quer ela própria a morte, que não a quer; no dístico final, o Mensageiro incentiva as cativas a embarcar.

Uma reescrita enraizada no passado e centrada no presente

A paixão da romancista e dramaturga portuguesa Hélia Correia pela cultura grega e sobretudo pela tragédia é bem conhecida. Antes de se debruçar sobre o destino das mulheres de Troia “juntamente com Jaime Rocha” a autora já havia materializado essa paixão em “Exercícios” sobre três grandes protagonistas trágicas – Antígona, Helena e Medeia. Publicada em 2018, *As Troianas*, graças ao seu título, evoca as obras homónimas da antiguidade clássica, mas constitui uma reescrita contemporânea, onde as personagens femininas reforçam o seu discurso de mulheres num mundo dominado pela violência e pela morte.

O conhecido apreço de Hélia Correia por Eurípides aconselha a colação com *As Troianas* e *Hécuba* como ponto de partida para uma análise da forma como os autores acompanham e inovam a tradição. E, com efeito, *As Troianas* de Hélia Correia e Jaime Rocha apresentam convergências, mas também divergências substanciais em relação a *Hécuba* e também à tragédia euripídiana homónima, sugerindo outras fontes clássicas como ponto de partida para a reescrita contemporânea dos autores.

À semelhança de *As Troianas* de Eurípides, a obra em análise apresenta como contexto o último dia de Troia e a espera por ventos favoráveis para regressar à Grécia. Contudo, no Prólogo surge uma cidade já arrasada e fumegante, um ermo infestado de morte – “cheiro/ de cinza e podridão.”²³ – que os lobos, surpreendidos pelos aparentes uivos de Hécuba, visitam, mas consideram inabitável. Deste modo, a própria destruição – apresentada como *contra naturam* mas cíclica, porque inerente à irreprimível tendência autofágica da humanidade –, é transformada num tópico essencial que marca logo à partida a mensagem da peça. Como em *Troianas* de Séneca, apenas se mantém de pé a torre usada por Príamo para observar os combates, agora aproveitada para precipitar Astíanax.

Na senda de *As Troianas* de Eurípides, a velha rainha, mergulhada no luto, mas ainda assim algo esperançosa²⁴, assistirá à perda de Políxena e do neto Astíanax. A distribuição das cativas é definida no decurso da obra, que torna Hécuba escrava de Ulisses, sendo apresentados motivos inovadores para as escolhas de Andrómaca, Políxena e Cassandra. Também se assiste ao perdão de Helena, enquanto a loucura de Cassandra motiva um desfecho inesperado. As personagens masculinas escolhidas por Hélia Correia e Jaime Rocha, além de um guarda silencioso, mas compassivo, são Agamémnon, Ulisses, Pirro, Menelau, Taltíbio e o fantasma de Aquiles, investidos de características que os diferenciam do modelo euripídiano. Destaca-se pela ausência Polidoro, com a consequente não abordagem da temática da vingança de Hécuba contra Polimestor.

Grande novidade é a apresentação de três Coros: o dos Lobos, com o predador arquetípico do imaginário europeu a denunciar a violência gratuita, reiterada

²³ As citações pertencem à edição Correia, Hélia & Rocha, Jaime (2018). *As Troianas*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

²⁴ “Não. Isto é entre os vivos e os mortos./ Estamos ainda deste lado, ainda/ capazes de esperança. Não, bem sei, uma velha como eu. Mas estas jovens/ mulheres, talvez, num golpe do destino,/ reencontrem a sua liberdade,/ a coroa que as testas lhes cingiu.” (p. 78).

e desnaturada dos humanos, no início e no final da peça²⁵; o Coro de Cidadãos Gregos, que responsabiliza a pusilanimidade de Menelau; e o tradicional Coro das Cativas, denunciador da mentalidade heroica e patriótica subjacente aos desastres da guerra. Este coro vai repetir, desde o Prólogo (pp. 23-31), em várias ocasiões significativas, um poema onde se destaca uma quadra que põe em causa o processo que mantém vivo o *modus vivendi* heroico:

Cativas:

Maldito o lar, malditos os cantores
que com beleza enganam os meninos
dando o nome de heróis aos assassinos,
dando o nome de pátria ao chão das dores.

Depois do Prólogo, marcado pela destruição e pela incomunicabilidade entre os lobos e Hécuba – o ser humano que parecia mais se aproximar deles –, desenrolam-se dez cenas que, significativamente, começam (Cena I, pp. 32-39 com os senhores da guerra gregos – Agamémnon, Ulisses, Pirro, Menelau e Taltíbio). Com evidente protagonismo do jovem Pirro, os “heróis” e um ousado Taltíbio comentam a escolha das cativas, a homenagem a Aquiles – que o Atrida quer fazer em território grego –, e até a eventual morte de Helena.

Através de um diálogo ágil e acutilante, a atitude divertida dos vencedores perante a “mercadoria” humana²⁶ e a obsessão com o controlo das mulheres são expostas, acompanhadas de algum sentido crítico que se revelará em breve mera fachada:

Ulisses

Esta é a melhor parte da guerra.

Agamémnon

Para os vencedores.

[...]

Pirro

Sinto-vos muito divertidos a falar de escravas
e da morte de mulheres.

[...]

Há outros troféus de guerra para além do corpo das
mulheres.

Na linha de outros “Exercícios” de Hélia Correia, são evidentes as mudanças nas personagens tradicionais. Destaca-se a promoção de Taltíbio de mero arauto

²⁵ Por exemplo: Corifeu: “Tão estranho, na verdade./ Eles já partiram/ mas, quando a terra arrefecer,/ regressam, /para começar de novo. /Casas, templos / trigo, cavalos, guerra.” Lobos: “Nada. É o nada, aqui./ Ninguém como eles/ para lançar o nada/ sobre as coisas./ Sobre os seus semelhantes.”

²⁶ Diz Agamémnon “Menelau está muito calado. Não dizes nada,/ porque não escolhes a tua escrava entre as troianas/ disponíveis. Não faltam por aí jovens mulheres para / te acudir nas noites de insónia.”

a membro do estado-maior do rei de Micenas, transformado num político audaz ao ponto de criticar os senhores²⁷ e – como o Criado de Creonte em *Perdição*. *Exercício sobre Antígona* – delatá-los, por forma a garantir a aplicação das leis da guerra. É também notável a importância atribuída ao jovem filho de Aquiles, designado como Pirro, o seu nome mais “incendiário”, em linha com um carácter volátil e cruel. A compreensível obsessão pelos feitos e fama do pai é acompanhada por uma original fixação pelo outro grande herói morto: o troiano Heitor. Em relação ao Eácida desaparecido, Pirro reedita o conflito com Agamémnon, não apenas repetindo as acusações de ganância que marcam o primeiro canto da *Iliada*, mas reproduzindo a disputa da posse da cativa Briseida graças à inédita escolha de Políxena – que fora prometida em casamento a Aquiles – como troféu pelo rei de Micenas. Em relação a Heitor, o jovem Eácida leva a sua obsessão ao ponto de tentar apropriar-se da família do filho de Príamo. Primeiro, recebendo a sua viúva como troféu feminino, que ele parece querer transformar em esposa:

Eu dou-me
por satisfeito por me ter calhado Andrómaca,
filha de rei e rainha, mulher do ilustre Heitor,
morto por meu pai. Talvez possa apaziguar o
luto dela, tornar a sua vida mais serena.

Depois, manifestando a sua intenção de adotar Astíanax, projeto desmascarado secretamente por Taltíbio, que se encarrega de provocar a morte do menino.

Mesmo com esta aparente comiseração e até modernidade, Pirro é capaz dos maiores crimes, como o assassinato sacrílego de Príamo. Quanto a Políxena, embora o jovem Eácida se afirme farto de destruição e diga ao pai “Não executo mulheres a não ser/ quando invado uma cidade”, acaba por se submeter à fúria sanguinária dele e tratar a princesa com a brutalidade dum invasor.

Entre as cativas troianas, apresentadas em sequência (Cena II, pp. 40-45), inquietas com a indefinição do seu futuro, Políxena destaca-se por acumular afirmações carregadas de *hybris* involuntário, que revelam a sua ingenuidade e falta de percepção:

Políxena

Que língua falarão outras cativas,
as bárbaras escravas por quem tanto
desprezo alimentamos? À vista delas
somos escravas de alta nobreza.

Cassandra, nervosa e descontrolada, dedica-se a contraditá-la de imediato em tom sarcástico.

Políxena

²⁷ Por exemplo, em relação a Menelau: “Menelau procura forças para matar Helena, isso/ tolhe-lhe os membros e o pensamento. Não tem/ espaço para outra mulher.”

Se falta o vento, pois que venha o vento.
Sacrifiquem aos deuses qualquer coisa,
esses Helenos! Uma vaca, um bode!

Cassandra
Oh, uma vaca, um bode! Uma pombinha!

Mas é com a aparição do temível fantasma de Aquiles (Cena III pp. 46-49) que a tragédia de Políxena começa a desenvolver-se: o ressentido Eácida, preso ao passado²⁸ e indiferente ao afeto do filho²⁹, exige o sacrifício da jovem.

[...] Sou
aquele que não consegue dormir enquanto a minha
alma não for vingada, enquanto as cinzas de
Políxena não forem colocadas sobre o meu túmulo.

Perante a recusa emotiva, mas racional, do filho³⁰, Aquiles manifesta a sua ira e ostenta o poder sobre os ventos, obtido de sua mãe Tétis:

Aquiles
(*Furioso*) Como te atreves? E que sabes tu
dos deuses? Da deusa Tétis, minha mãe e tua
avó, consegui, mesmo morto, uma promessa.
À semelhança do que aconteceu à vinda, os
ventos não soprarão para vos levar enquanto não
sacrificarem Políxena.

Apesar da manifestação de princípios feita pouco antes, Pirro acata as ordens e lança-se de imediato a cumpri-las. Por isso, com o pano de fundo da ameaça de suicídio das cativas³¹ e da impaciência crescente das tropas, segue-se (Cena IV, pp. 50-62) a discussão com o rei de Micenas, para obter a cedência de Políxena. Agamémnon vitimiza-se e tenta impor a sua fraca autoridade, como fizera a personagem da *Iliada* em relação a Briseida. Os ataques entre o rei e Pirro são acutilantes, mas menos violentos do que os representados por Séneca. Os temas da discussão são semelhantes: abordam os conflitos do rei com Aquiles; a

²⁸ “Esse homem [Agamémnon] pensa que ainda manda nos exércitos e/ na armada. Ele é o culpado de todos os males com a sua arrogância e despotismo. Gosta de afrontar os/ deuses, de roubar as mulheres dos outros. Primeiro/ Ifigénia em Áulis, agora Políxena em Troia.”

²⁹ “Não posso acreditar. Momento inesperado este que/ me é concedido. És o meu querido pai, morto e, no entanto, falando comigo. Se eu pudesse tocar-te ao/ menos que fosse, mas és apenas uma sombra, sem/ carne. Mas ao que vens? O que pode uma sombra/ querer dos vivos? O que posso eu fazer por ti, ainda?”

³⁰ “Não aceito essas ordens. Não te fartaste de guerra,/ de tanta crueldade? Isto acaba aqui, pai. Os/ sacrifícios são devidos aos deuses. E já não se/ sacrificam seres humanos entre nós. Nem Ifigénia/ foi realmente sacrificada.”

³¹ “Taltíbio: Há agitação na praia, as mulheres estão em fúria e/ ameaçam suicidar-se uma a uma, fugindo assim à/escravatura e à cama dos vencedores.”

brutalidade de ambos os Eácidas, incluindo o sacrílego assassinato de Príamo – “um mau exemplo do que é a honra dos aqueus” –; o precedente do sacrifício da argiva Ifigénia – exemplo “da dor que é preciso suportar para que ela [a Grécia] se mantenha” –, tão traumatizante para Agamémnon, que recusa mais sacrifícios humanos; a crueldade e fixação pela morte que une pai e filho. Como expoentes da mentalidade heroica, que já fora posta em evidência pelo Corifeu dos Lobos, Pirro e Aquiles, glorificam a destruição³²:

Agamémnon

Falas como filho do teu pai, Pirro. Vejo nos teus olhos a mesma paixão pela morte, esse fulgor pelo silêncio da carne, pela ausência da voz. A paixão dele por Pentésiléia. E tu vais pelo mesmo caminho, o teu sangue fala do mundo das sombras como se esse fosse o mundo dos vivos. Deixa esse destino para os abutres, para os lobos.

.....

Agamémnon

Ah, cão, vejo que estás feliz com isto! Queres causar mais sofrimento a uma mãe?
Não ouves como Hécuba uiva de dor, a ver o sangue dos filhos a escorrer a seus próprios pés.
Não se pode tirar todas as crias a uma fêmea.
Páris, Heitor, chega de matança. Um grego nasce com compaixão nas veias, a morte só é justa numa guerra. Não para castigar mulheres vencidas.

Ainda assim, o rei acaba por desistir de Políxena graças à mediação de Ulisses e à confortável desculpa dos deuses:

Agamémnon

(*Reconsiderando*) Seja. Se os deuses se intrometerem deste modo nos desejos humanos, pois que seja.

O volúvel Agamémnon, que deseja sobretudo, como o de Séneca, “chegar a Micenas com uma jovem princesa no [...] carro e entrar triunfante pela porta dos leões!”, encontrou rapidamente outra distração ao observar a dança de Cassandra³³, e esquece os escrúpulos sobre o sacrifício de Políxena (Cena V, pp. 63-66).

³² Hécuba apontará o mesmo a Pirro, destacando o ciclo interminável de violência em que ele está imerso: “Que é isto, filha? Que me diz este homem? / (*Para Pirro*) Ah, maldita linguagem! Assassino / e filho de assassino. Certamente/ pai de assassino, tu virás a ser. / Foi Deidamia tua mãe? Não foi. / Mulher alguma te deu o peito. / Bebeste sangue em vez de leite, ó cão!”

³³ “Agamémnon: [...] Mas aquela mulher, vê como dança e como/ a sua voz se estende pela praia como uma sereia.
Taltíbio: É uma mulher perigosa, marcada pelos deuses.

Quando Pirro vai buscar a princesa para o sacrifício (Cena VII, pp. 75-82), esperava vê-la humilhar-se como é “obrigação” das vítimas femininas. Pelo contrário, a altivez dela exaspera-o:

Políxena
Não sabia que tinhas dado em moço de recados.

Pirro
Que desdenhosa! Em breve baixarás de vez essa cabeça. Em breve abraçarás os meus joelhos, suplicando pela vida.

Mas ela está segura de si:

Políxena
[...] Caberá
a mim, e a mim só, este final.
Pois existe um final para cada um
e há que fazê-lo grande. Nós, mulheres,
temos lágrima fácil; vejo agora
que outros papéis, além de suplicantes,
podemos escolher.

E intimida-o por ter um comportamento associado ao masculino³⁴:

Pirro
Isto está a ficar muito difícil. Tanta conversa.
Tanta ausência de temor. Como se fossem os
soldados a criar-te.

Significativamente, a cena do sacrifício não é relatada depois por um mensageiro ou arauto como ordenam as convenções trágicas gregas: é a própria vítima que a prevê, pois é ela que a condiciona nos seus termos:

Políxena
Não me atareis as mãos, soldados. Não
me tocareis sequer. Altivamente
caminharei. E mais altivamente
receberei o golpe no pescoço.
[...] Não terá o prazer de ouvir os gritos,
os rogos de uma vítima. O silêncio,
uma tranquilidade principesca,
não a resignação, não. A distância

Agamémnon: É a mulher que me convém. Não é preciso mais/ discussões, está escolhido o meu troféu. Que me/ seja entregue essa Cassandra ainda esta noite. E tu/ mesmo tratarás disso.”

³⁴ A recordação de Pentésiléia aumenta o horror à volta do culto da morte do filho de Tétis. Mas Políxena sente uma estranha atração pelo caso.

entre os meus sentimentos e os teus
longe me manterá do teu alcance.
(Para os guardas)
Não me toqueis, já disse. Eu sou princesa
e daqui saio em passos de triunfo.
Quem nos não dobra não nos vencerá.

Esta máxima – “Quem não nos dobra não nos vencerá.” – revela o poder que está ao alcance de uma vítima aparentemente indefesa e forçada à suprema humilhação:

Políxena
Querias que eu confirmasse o teu poder.
E é o meu que confirmo. Este poder
de humilhar-te através da indiferença.
Sinto-me tão aliviada, sabes?
Pois uma coisa é certa, não serei
a escrava de ninguém. Não terei dono.

Este poder prolonga-se depois da morte, através da liberdade no Hades e da fama na terra:

Pirro
Serás a escrava de meu pai no Hades.

Políxena
No Hades não há escravos. Há só sombras.
Feliz de quem deixar a sua história
na boca dos mortais. Eu deixo a minha.

Trata-se, afinal, de um *kleos* feminino, que convence Pirro, pois vence-o no seu próprio domínio masculino, levando-o a prestar-lhe homenagem:

Pirro
Serias uma digna esposa de meu pai se ele tivesse
vivido...Digna dele serás na morte.

No entanto, o jovem Eácida suspeita que o espírito de Aquiles não será aplacado, admitindo a prova final da derrota dele: “o sangue nobre e gelado que dela sairá para impregnar o altar e as/ cinzas não vai matar-lhe a sede de vingança”.

Morta Políxena, e com o vento a soprar (Cena VIII, pp. 83-89), outras desgraças se completam. Na ausência de Pirro, realiza-se o sacrifício de Astíanax. É um momento revelador da pusilanimidade de Taltíbio e de um comportamento inovador de Andrómaca, que, em coerência com Políxena, prefere ser ela a controlar a morte do filho. Por fim, Cassandra decide pôr fim ao seu destino de porta-voz da desgraça dos outros cortando a própria língua, antes de embarcar para a sua morte em Micenas.

Conclusão

Parece evidente que a Políxena de Hélia Correia e Jaime Rocha partilha a maioria dos seus traços com a de Eurípides: ambas ativas e reivindicando a liberdade e o seu estatuto de Princesa, conseguem conquistar o respeito dos assassinos e honra e fama duradouras. Para tal, ambas seguem os princípios habitualmente associados ao heroísmo masculino. Em Eurípides, contudo, ela mostra-se mais preocupada em cumprir as suas obrigações de membro de uma casa real, e incapaz de tolerar a perda desse *status* e seus privilégios. Já Hélia Correia e Jaime Rocha assumem a defesa solidária da dignidade da mulher como motivo fundamental.

Outra diferença diz respeito ao nível de proeminência dos Eácidas, muito maior em *As Troianas* de Hélia Correia e Jaime Rocha, quer no tempo em cena e importância na ação, quer na ênfase dada à arrogância, crueldade e paixão pela morte de ambos. Tais características evocam a tragédia *Troianas* de Séneca, onde Pirro e Agamémnon reeditam as violentas disputas da *Ilíada*, com as contribuições da experiência romana e de um estoicismo gnómico que parece ter colocado o rei de Micenas no caminho da sabedoria.

É na obra de Hélia Correia e Jaime Rocha que a atualização contemporânea da temática da violência e da condição da mulher permitem uma abordagem mais completa da mentalidade heroica personificada pelos Eácidas. Estes usam a honra e a glória futura – *time* e *kleos* – como justificação e compensação da violência, num ciclo tão vicioso quanto o da própria guerra. Ocorre também um reposicionamento de Políxena na sua tradicional condição de vítima insubmissa. Eurípides retratara uma jovem incapaz de abandonar o seu *status* de princesa e de se apresentar sobretudo como mulher. Séneca mantivera-a calada, talvez por considerar que a vitória da Políxena euripidiana não tinha fundamento filosófico³⁵. Hélia Correia e Jaime Rocha transformam-na num símbolo da resistência feminina às formas reiteradas e constantes de opressão desencadeadas pelos valores masculinos que Homero, e depois os trágicos, tão sublimemente representaram.

O mito de Políxena, e o Ciclo Troiano em geral, graças às suas “sínteses dilacerantes” (Melo, 2006, p. 7) e contraditórias como a condição humana, exemplificam e explicam a constante atração exercida pela literatura greco-latina, e as quase infinitas possibilidades de enquadramento e debate que proporcionam há milénios.

Referências bibliográficas

- Correia, Hélia & Rocha, Jaime. (2018). *As Troianas*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Correia, Hélia. (2006). *Perdição. Exercício sobre Antígona*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Eurípides. (2017). *As Troianas*. In Maria Helena da Rocha Pereira, *Obras de Maria Helena da Rocha Pereira III: Traduções do Grego* (pp. 327-402). Coimbra: Imprensa da Universidade; Fundação Calouste Gulbenkian.

³⁵ Cfr. Lawrence, Stuart (2010), “Stoic morality and Polyxena’s ‘free’ death in Euripides’ Hecuba”, *Acta Classica*, 2010, Vol. 53 (2010), pp. 21-32.

- Eurípides. (2010). *Tragédias* (vol. I), coord. de Maria de Fátima Sousa e Silva, introd., trad. do grego e notas de Frederico Lourenço *et al.* Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- Ovídio. (2014). *As metamorfoses*, trad. de Paulo Farmhouse Alberto, 3ª ed. Lisboa: Livros Cotovia.
- Séneca. (2021). *Tragédias* (Vol. I), trad., introd. e notas de Ricardo Duarte. Lisboa: Edições Setenta.
- Séneca. (2006). *A felicidade e a tranquilidade da alma e outros diálogos filosóficos*, introd., notas e trad. de Ricardo Ventura, posfácio de José Carlos Fernández. Lisboa: Êsquilo.
- Andreadaki-Vlazaki, Maria. (2015). Sacrificies in LM IIIB: Early Kydonia Palatial Centre. *Pasiphae, Rivista di Filologia e Antichità Egee*, 27-42.
- Bothmer, Dietrich von. (Apr.-Jun., 1944). The Painters of "Tyrrhenian" Vases". *American Journal of Archaeology*, 48(2), 161-170.
- Calder, William M. (1966). A Reconstruction of Sophocles' Polyxena. *Greek, Roman and Byzantine Studies*, 7, 31-56.
- Lawrence, Stuart. (2010). Stoic morality and Polyxena's 'free' death in Euripides' Hecuba. *Acta Classica*, 53, 21-32.
- Melo, J. Silva. (2006). Continuar a escrever. In Maria de Fátima Silva (Coord.), *Furor. Ensaios sobre a obra dramática de Hélia Correia* (pp. 7-10). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Neer, Richard. (Spring/Autumn 2012). «A tomb both great and blameless»: Marriage and murder on a sarcophagus from the Hellespont. *RES: Anthropology and Aesthetics*, 61/62, Sarcophagi, 98-115.
- Recht, Laerke. (2014). Symbolic order: liminality and simulation in the Bronze-Age Aegean and Near East. *Journal of Religion and Violence*, 2(3), 403-432.
- Silva, Maria de Fátima Sousa. (2005). Sacrifício voluntário, teatralidade de um motivo euripídiano. In Maria de Fátima Sousa e Silva, *Ensaio sobre Eurípides* (pp. 125-165). Lisboa: Cotovia.
- Vernant, Jean-Pierre, & Vidal-Naquet, Pierre. (1972). *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*. Paris: François Maspero.

Resumo

Em *As Troianas* (2018), Hélia Correia e Jaime Rocha reescrevem o rescaldo da queda de Troia, abordando como episódios centrais a repartição dos troféus femininos e os sacrifícios de Polixena e Astíanax. A evidente inspiração em Eurípides é permeada por opções originais, e expressa com uma vivacidade por vezes cómica, assente na mescla de coloquialidade e lirismo. O protagonismo dos dois Eácidas e a obsessiva evocação, por parte do jovem Pirro, dos feitos do pai em sucessivas discussões com Agamémnon torna pertinente um paralelo com *Troianas*, de Séneca. A obra do estoico explora o contraste entre a brutalidade egoísta de Aquiles e seu filho, e a moderação preconizada por um Agamémnon mais humanizado. Ainda assim, este vê-se obrigado a obedecer aos caprichos divinos, transmitidos pelo insensível Calcas. O Pirro de Hélia Correia e Jaime Rocha é contraditório – brutal com Políxena, mas empenhado na sobrevivência da família de Heitor – e assim moderno.

Hélia Correia e Jaime Rocha continuam a denunciar os horrores da “guerra e os seus entusiasmos” vãos, que perpetuam um modelo heroico bárbaro (*Perdição – Exercício sobre Antígona*, p. 40³⁶): logo no prólogo, através de um inovador coro de lobos, que expõe a cíclica autodestruição dos humanos como absurda violação das leis da Natureza; e sobretudo, ao longo da peça,

³⁶ As palavras citadas pertencem à segunda das três intervenções de Tirésias, que, situadas em momentos fundamentais da obra (depois do canto inicial do Coro das Bacantes, antes da entronização de Creonte e no final da peça), mesclam a crítica ao modelo heroico com comentários meta-teatrais. Neste caso, o adivinho observa com ironia que, numa obra mais fiel aos cânones, seguir-se-ia a entrada em palco de guerreiros que imitariam “os heróis da sua dinastia”. Em vez disso, os desastres da guerra são constantemente expostos, as vozes das mulheres são dominantes e, como se verifica em sequência, Creonte não corresponde ao expectável modelo de rei belicoso e vingativo.

pela exposição da fúria bárbara e imoral de Aquiles, que intervém como espectro para impor a supremacia da Morte sobre a Vida. A condição de vítima excecional de Políxena possibilita o enquadramento da sua resistência no âmbito da temática feminista, já presente nas peças anteriores de Hélia Correia.

Além da análise do modo como *As Troianas* de Hélia Correia e Jaime Rocha aproveitaram e inovaram as criações da Antiguidade – sobretudo as citadas –, será evidenciada a absoluta atualidade das reflexões do passado sobre o impacto da guerra e o heroísmo no feminino.

Abstract

In *As Troianas* (2018), Hélia Correia and Jaime Rocha rewrite the aftermath of the fall of Troy, addressing as central episodes the distribution of female trophies and the sacrifices of Polyxena and Astyanax. The clear inspiration on Euripides is permeated by original options, and expressed with a sometimes comic vivacity, based on a mixture of colloquiality and lyricism. The prominence of the two Aeacids, and Pyrrhus' obsessive evocation of his father's deeds in successive arguments with Agamemnon, suggest a parallel with Seneca's *The Trojan Women*. The Stoic's play explores the contrast between the selfish brutality of Achilles and his son, and the moderation advocated by a more humanised Agamemnon. However, the king is forced to obey the whims of the gods, transmitted by the insensitive Calchas. Hélia Correia and Jaime Rocha's Pyrrhus is contradictory – brutal with Polyxena but committed to the survival of Hector's family –, and thus modern.

The authors continue to expose the horrors of “war and its enthusiasms” (*Perdição – Exercício sobre Antígona*, p. 40), which perpetuate a barbaric heroic model: in the prologue, through an innovative chorus of wolves, who present the cyclical human self-destruction as an absurd violation of the laws of Nature; and above all, throughout the play, by exposing the barbaric and immoral rage of Achilles, who intervenes as a spectre to impose the supremacy of Death over Life. Polyxena's status of exceptional victim places her resistance within the feminist theme, already present in Hélia Correia's previous plays.

In addition to the analysis of how *As Troianas* by Hélia Correia and Jaime Rocha drew inspiration from and innovated the creations of Antiquity – especially those mentioned above –, the absolute relevance of past reflections on the impact of war and heroism on women will be highlighted.

Evocações de Aquiles na poesia portuguesa contemporânea

Achilles in contemporary Portuguese poetry

Susana Marques

Universidade de Coimbra – Faculdade de Letras
Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos
smp@fl.uc.pt
ORCID: 0000-0002-4432-2517

Palavras-chave: Aquiles, tradição clássica, receção literária, Sophia de Mello Breyner, João Miguel Jorge.

Keywords: Achilles, classical tradition, literary reception, Sophia de Mello Breyner, João Miguel Jorge.

Introdução

Um clássico é um livro que nunca acabou de dizer o que tem a dizer¹.

Assim acontece, de igual modo, com os mitos da Antiguidade greco-latina, património cultural do Ocidente: incessantemente recuperados, interpelados, desmontados, reescritos, em permanente interação com autores e textos diversos, (re)adquirem sentidos em múltiplas épocas e espaços, refletindo sensibilidades, vivências e realidades distintas – como bem observa Fialho, ‘na narrativa poetizada de si mesmo (...), o homem a si mesmo se procura e tenta compreender. (...) O diálogo com esse Outro, matriz do Eu cultural, abre caminho à compreensão crítica da nossa identidade e propicia uma inesgotável fonte de reflexão sobre ela’².

Títulos, citações, paráfrases, transformações, imitações constituem-se como algumas das possibilidades de redizer esses mitos hoje, num sistema de inter-relação textual designado por Bakhtin como ‘dialogismo’, como é sabido, e para o qual Julia Kristeva criou o conceito de ‘intertextualidade’, tendo em conta que ‘todo o texto se constrói como mosaico de citações, todo o texto é absorção e transformação de outro texto’³. A famosa teoria palimpséstica de Gérard Genette

¹ Calvino, 1991, p. 9.

² Fialho, 2010, pp. 154 e 161.

³ 2005, p. 66.

evidencia precisamente este contínuo processo interativo, ao assinalar a noção de que, qual palimpsesto cuja eliminação textual deixa todavia perceber indícios de utilizações precedentes, assim também vestígios de composições anteriores se integram com insistência em novas produções⁴, ora com um conhecimento próprio das fontes antigas, ora sob a mediação de versões intermédias como as de Racine, Jean Anouilh, Bertolt Brecht, María Zambrano, Ritsos, Kavafis, entre muitas outras. A receção do texto implica, naturalmente, o estabelecimento de uma conexão com a memória, implica a mobilização de conhecimentos do leitor para a perceção dos referentes míticos, garantes de um diálogo mais efetivo com a voz textual e com a obra (re)criada.

Questões constantes da existência humana, como a luta pela sobrevivência, o confronto entre verdade e aparência, a defesa da liberdade, a diferença de géneros, as paixões, a guerra e as suas consequências são expressas de modo continuado, através de uma linguagem simbólica intemporal e universal, ainda que versátil, com mitos particularmente vigorosos e persistentes, como sejam os de Ulisses, Héracles, Édipo, Antígona, Medeia, Orfeu, Narciso, ou Troia, por exemplo.

O imaginário mítico referencial da Antiguidade clássica, herança coletiva ocidental, abre assim caminho a leituras diferenciadas, entrecruzando, sem cessar, tempos e espaços que o sujeitam, de modo reiterado, a novas perspetivas e interpretações.

A tradição do mito de Aquiles

A imagem de Aquiles delineada pela épica grega converteu-se num paradigma referencial incontornável, como é sabido: ilustre descendente da divina Tétis e do mortal Peleu, o loiro Aquiles ‘de pés velozes’ é dotado dos atributos almejados por um herói homérico em geral, expressivos de uma prestigiante *arete* pessoal, outorgadora de reconhecimento, de glória perene (*kleos*), de renome, traços potencialmente influenciadores de diferentes gerações humanas. De facto, para além da beleza física que o caracteriza (cf. *Il.* 24. 629-630: ‘Príamo (...) olhou maravilhado para Aquiles, / como era alto e belo’⁵), ele revela-se também um bom ‘orador de discursos e fazedor de façanhas’⁶. Num poema de guerra como a *Ilíada*, que sublinha a individualidade dos heróis, é sobremodo através da valentia, da coragem, da superioridade no combate que se alcançam a glória e a *arete* homéricas; Aquiles é especialmente representativo de um modelo de heroísmo que destaca aqueles valores bélicos, distinguindo-se por ser destemido e poderoso na refrega (cf. e. g. a opinião do próprio Pelida, ao dizer a Agamémnon que em nada honrara <Aquiles>, ‘o melhor dos Aqueus’. (*Il.* 1. 244), ou as significativas palavras

⁴ A propósito de diversos tipos de transtextualidade, entre os quais, a intertextualidade, cf. Genette, 2010, pp. 13-21.

⁵ As traduções da *Ilíada* e da *Odisseia* são de F. Lourenço. A propósito da beleza de Aquiles, cf. também *Il.* 2. 673-674: ‘Nireu, que era o homem mais belo entre os outros Dânaos/ que vieram para debaixo de Ílion, à exceção do irrepreensível Pelida’ ou *Od.* 11. 469-470: ‘...Ájax, que superava na beleza do corpo/ todos os Dânaos, à exceção do irrepreensível Pelida’.

⁶ Palavras de Fénix, velho mestre de Aquiles, no canto 9 da *Ilíada*, vv. 442-443.

que o valoroso Heitor lhe dirige, em *Il.* 22. 434, reconhecendo-lhe superioridade: ‘Sei que tu és valente e que eu próprio sou muito mais fraco’, ou também aquelas que Ulisses, na viagem que faz ao Hades, confia à sua alma, em *Od.* 11. 478: ‘Aquiles, filho de Peleu, de longe o mais forte dos Aqueus’). Expressivamente, o notável – e célebre – ‘escudo terrível e medonho’ (*Il.* 20. 259) do filho de Tétis, forjado pelo divino Hefesto, realça os célebres predicados do rei dos Mirmidões. Neste contexto, parece ser de igual modo ilustrativa dos padrões heroicos que norteiam a *Ilíada* a opção do Pelida por uma vida breve, mas granjeadora de ‘um renome imorredouro’ na memória dos homens, em vez de uma existência longa e sem glória (cf. *Il.* 9. 410-416)⁷, ‘dual destino’ (*Il.* 9. 411) que a mãe lhe dera a conhecer, mesmo que mais tarde, quando ele reina já ‘poderosamente sobre os mortos’ (cf. *Od.* 11. 485), lamente a sua sorte de então.

Outros traços se observam no retrato homérico de Aquiles, como a obstinação, patente, por exemplo, no facto de ele não se demover perante as perdas e o sofrimento dos companheiros aqueus, na *Ilíada*, persistindo durante longo tempo no afastamento dos confrontos contra os inimigos troianos. Por outro lado, o Pelida exhibe uma enorme crueldade, eticamente repreensível, na forma atroz e impiedosa como trata o cadáver de Heitor, morto às suas mãos (cf. *Il.* 24. 11-18), ainda que a sua cólera funesta⁸, anunciada desde o primeiro verso da *Ilíada* como o motivo do canto do poema, seja de algum modo apaziguada no final da obra, quando o herói é confrontado com as lágrimas e os cabelos brancos e respeitáveis do velho Príamo, um pai angustiado a suplicar-lhe o corpo de um filho dileto, tão-somente para lhe poder prestar devidas honras fúnebres.

Como é conhecido, a literatura pós-homérica apresenta diversas versões e complementos da referencial lenda épica de Aquiles, que não é possível abordar no âmbito do presente contributo (nomeadamente, o duelo vitorioso contra a bela amazona Pentesileia, ou a cruel exigência do sacrifício de Políxena⁹); impunha-se todavia um olhar, ainda que breve e dirigido, para o modelo homérico, porquanto os textos dos autores portugueses a explorar em seguida recuperam precisamente paradigmáticos contornos do retrato épico do Pelida.

⁷ Observa, no entanto, Mendes, 2012, p. 377 que, nos vv. 318-320 do canto 9 da *Ilíada*, o Pelida ‘declara a perda de confiança na guerra como forma de alcançar boa sorte (*moira*), honra (*time*) ou vida. Segundo ele, ir à guerra ou ficar em casa é o mesmo’.

⁸ Como é sabido, a cólera de Aquiles, no início da *Ilíada*, dirige-se contra Agamémnon, por este lhe ter retirado a bela cativa Briseida, um prémio de guerra tradutor do reconhecimento público da sua superioridade no combate, um prémio demonstrativo da sua *time*; entretanto, depois de o seu grande amigo Pátroclo ter sido morto por Heitor na refrega, o Pelida volta a sua *menis* contra aquele príncipe troiano, fazendo-o perecer.

⁹ A este propósito, cf. e.g. Grimal, 2004, pp. 35-39, s.u. Aquiles, bem como autores e obras aí referidos.

Ecoss de Aquiles na poesia de autores portugueses¹⁰

Os poetas lusos contemporâneos selecionados, em dialogismo textual com a tradição homérica, enquadram o regresso ao mito de Aquiles em contextos precisos da atualidade, conectados com conflitos diversos e com as suas consequências. Assim, voltar ao mito do Pelida implica, à partida, convocar circunstâncias incontornavelmente associadas à noção de confronto, seja ele militar ou civil, coletivo ou individual.

Que circunstâncias – e sensibilidades – particulares se associam a cada um dos textos coevos? Que motivos são privilegiados nos esboços contemporâneos do mito do Pelida? Que episódios homéricos são evocados e com que intuitos? Estas são algumas questões a explorar na abordagem dos textos hodiernos, que se apropriam de um mito da Antiguidade com base em inquietações do presente.

A abrir a proposta de leitura, a recordação de um poema muito breve de Sophia de Mello Breyner Andresen (1919-2004)¹¹, intitulado “Paráfrase”: integrado na coletânea *O nome das coisas* (1977)¹², designa com clareza, logo na própria denominação, um processo comum de reescrita textual:

Antes ser sob a terra abolição e cinza/ do que ser neste mundo rei de todas as sombras.

De facto, o título, ‘Paráfrase’, remete precisamente para o estabelecimento de diálogo entre textos, porquanto é representativo de uma das práticas estipuladoras dessa interação, sem explicitar, neste caso, a(s) obra(s)/ o(s) autor(es) com os quais interage – a importância do conhecimento prévio do leitor é, naturalmente, essencial para a perceção das relações sugeridas pelo poema. Lourenço 2018: 354, anotando que um conhecido passo da *Odisseia* que expõe o sentir da alma de Aquiles no Hades (cf. *Od.* 11. 489-491¹³) é evocado por Platão na *República* (386c) e também pelos versos de Sophia acima transcritos, dá conta, porém,

¹⁰ Por razões pragmáticas, relacionadas com uma natural limitação da extensão do trabalho, este foi circunscrito a apenas dois autores, ainda que outros poetas portugueses regressem ao mito de Aquiles na contemporaneidade, como Eugénio de Andrade, Fernando Guimarães ou Manuel Alegre, por exemplo, em poemas como ‘À sombra de Homero’ (in *O sal da língua*), ‘Acerca do escudo de Aquiles’ (in *As quatro idades*), ‘A ferida de Heitor’ (in *Nada está escrito*).

¹¹ Nascida no seio de uma família aristocrática, no Porto, onde teve a oportunidade de um contacto particular com a natureza e, de modo muito especial, com o mar, Sophia ingressaria mais tarde no curso de Filologia Clássica na Universidade de Lisboa, que não chegou, porém, a concluir. No entanto, o seu gosto pela Grécia é perceptível em inúmeros poemas que compôs, bem como nas viagens que fez àquele país. Para além de poemas, Sophia foi também autora de contos, peças de teatro, ensaios, traduções, tendo sido distinguida com inúmeros prémios importantes, a nível nacional e internacional, nomeadamente com o prémio Camões, em 1999. Os seus textos dialogam com a Antiguidade clássica, com a *Bíblia*, mas também com nomes como os de Dante, Camões, Antero de Quental, Rainer Maria Rilke, Fernando Pessoa, Teixeira de Pascoas, García Lorca, Jorge de Sena, Ruy Cinatti, entre vários outros. Politicamente comprometida, no seu país, Sophia censurou o regime salazarista sob o qual viveu; foi eleita para a Assembleia Constituinte, em 1975, pelo Partido Socialista.

¹² Cf. Andresen, 2015, p. 664.

¹³ Eu preferiria estar na terra, como trabalhador agrícola de outoro, / até de homem sem herança e sem grande sustento, / a reinar sobre todos os mortos falecidos. É deste modo que a alma de

de uma alteração andreseniana do sentido do enunciado homérico, ao contrário do que é habitual nas paráfrases: “a ‘Paráfrase’ de Sophia é inexata”. A imprecisão apontada poderá prender-se com questões de interpretação e de tradução de termos da épica grega, expressivas de que traduzir é também uma forma de reescrever o mito, de evidenciar leituras próprias, decorrentes de uma análise pessoal do texto matriz e ilustrativas de sensibilidades particulares e de opções do tradutor, que acaba sempre por produzir um novo texto. Note-se, contudo, que os versos andresenianos são representativos de uma reiterada resistência política de Sophia ao regime ditatorial instaurado em Portugal entre 1933 e abril de 1974, facto capaz de justificar *per se* uma alteração de sentido do texto homérico – em face de um governo totalitário, a autora chama a atenção para a necessidade de (re)agir, de não viver uma existência passiva, anestesiada, silenciosa. Recuperar os versos da *Odisseia* permite-lhe uma prazerosa imersão pela cultura clássica, matriz referencial que conhece bem e que a fascina, e o estabelecimento consciente de um diálogo que implica divergência, em consonância com um contexto espaço-temporal específico, a vigência do Estado Novo no século XX português. Como observa Patrício 2021: 83, ‘dar nomes às coisas é tomar posse delas e a poesia pode carregar em si esta função quando também dá novos sentidos às coisas a partir de uma lógica criadora’.

Lourenço 2005: 33-34 afirma que o poema de Sophia é representativo de uma ‘simplicidade de efeitos no acto de narrar’ que aproxima desde logo aquela autora da produção homérica, corroborando a identificação do hipotexto referencial, apesar das diferenças apontadas.

A composição andreseniana alude a um momento em que o valoroso Aquiles não se acha mais entre os vivos, no campo de batalha, mas se encontra já no Hades ‘bolorento’, lugar dos mortos, das sombras, das aparências, na sequência de um destino esperado, mas que o Pelida lamenta: seria preferível ver a luz, a estar no mundo das trevas, dos simulacros; seria preferível permanecer vivo, independentemente da sua condição na terra, a estar morto. Porquê a escolha deste mito e deste momento?

Sophia, leitora da épica grega¹⁴, dialoga com a tradição para projetar a sua oposição a um regime autoritário, opressivo, pelo que não vai buscar a luminosidade que frequentemente procura na Hélade, mas um cenário de penumbra, tradutor da sua vivência perante a ditadura em Portugal, uma questão em que ela muito se envolveu¹⁵. Na verdade, de modo a evidenciar a relevância da luta pelos direitos humanos, pela justiça, pela liberdade coartada pelo regime salaza-

Aquiles dá resposta a Ulisses, no diálogo estabelecido entre ambos, aquando da viagem do filho de Laertes ao Hades, no canto 11 da *Odisseia*.

¹⁴ Cf. 2003, p. 173 – ‘... a obra de outros artistas veio confirmar a objectividade do meu próprio olhar. Em Homero reconheci essa felicidade nua e inteira, esse esplendor da presença das coisas’. Observe-se também, por outro lado, que Sophia é autora de dois contos sobre Homero, ilustrativos de conhecimentos de cultura, de literatura e de língua gregas.

¹⁵ Outros poemas da mesma coletânea se referem, por exemplo, ao 25 de abril de 1974, demonstrando a importância marcante de que a política e este acontecimento em particular se revestiram na obra de Sophia (cf. e.g. ‘25 de abril’).

rista português, ela dá reiteradamente voz à convicção de que é preferível morrer em nome de uma causa, qual Antígona sofocliana, evocada num outro seu poema famoso, ‘Catarina Eufémia’¹⁶, a ser governante de um mundo <ditatorial> de escuridão, de ameaça, de repressão, semelhante ao Hades tenebroso no qual Aquiles, lamuriendo, reinava. Assim, é apenas neste mundo funesto, manifestamente antipático ao Pelida do canto 11 da *Odisseia* (e a uma autora politicamente comprometida e crítica do regime salazarista), que se encontra paralelo adequado para caracterizar o ambiente experimentado no Portugal da época, convertido no próprio Hades obscuro, de acordo com o sentir de Sophia – a realidade que circunda a voz poética encontra expressão na memória mítica, na condição miserável de Aquiles no Além.

A propósito deste episódio homérico, observa Assunção, 2003, p. 108 que é

como se os mortos – ou ao menos aqueles que não foram revitalizados pelo sangue dos animais sacrificados por Ulisses – fossem incapazes de reconhecer ou de se lembrar do que quer que seja, estando portanto privados não só de sua própria identidade, mas de uma consciência qualquer do mundo e da existência. Mas, mais do que isto, eles são apenas *eidola*, ‘imagens’ ou ‘simulacros’, dos mortais vivos que eles um dia foram. Ou seja: falta a eles (...) a corporeidade, a capacidade de tocar e de ser tocado...

A alusão à condição incorpórea e insensível dos espetros, detetável no canto da *Odisseia* considerado, é ajustada à intencionalidade de Sophia, convicta de que essa sensação de insubstancialidade, de ausência de vigor e de vitalidade é já lamentavelmente experimentada pela comunidade portuguesa liderada por um governo autoritário que lhe barra o poder de decisão e que tem de ser contestado – é necessária uma voz de protesto contra a repressão inibidora de uma existência humana plena.

O Aquiles homérico, na *Ilíada*, lutara por vingança (da morte do amigo Pátroclo) e/ ou por glória, por razões pessoais, individuais, que lhe valeram uma morte precoce e por ele lamentada *a posteriori*; a autora portuguesa afirma, porém, que o confronto e o sacrifício da própria vida em nome de uma causa coletiva são preferíveis a uma existência ensombrada pelo medo, pela opressão – vale mais viver combatendo do que governar ‘sombas’, simulacros inconsistentes sem ‘a capacidade de tocar e de ser tocado’.

Embora Sophia preconizasse ‘a fúria de uma guerra’ que era necessário empreender contra o poder estabelecido, que reduzira os Portugueses em geral a meras imagens de homens <submissos, passivos, amedrontados>, recupera a figura de Aquiles, um combatente de excelência, para se focar num episódio que mostra a sua mísera sorte, o que lhe permite concentrar-se com destaque no esboço da imagem sombria de Portugal sob a ditadura – caracterizar o contexto envolvente poderia ser uma forma de incitar à reflexão e à ação.

‘Abolição, cinza, sombras’ revelam-se termos claros e bem significativos de ausência, de inexistência, de vazio, numa comparação ilustrativa da posição

¹⁶ Andresen, 2015, p. 644.

política da autora, interventiva também através da poesia – ‘Vemos, ouvimos e lemos. Não podemos ignorar!’ são versos célebres de um poema de Sophia convertido em canção política dos Católicos Progressistas, ‘Cantata da paz’, e reveladores da natureza da poesia andreseniana e da missão do poeta: ‘olhar, ver e dizer o que viu’¹⁷.

Um outro autor português contemporâneo, João Miguel Fernandes Jorge (1943-)¹⁸, poeta com formação em Filosofia, tendo de igual modo vivências do mundo presente como ponto de partida, desta feita geograficamente alargadas à Europa, regressa também à mitologia greco-latina, a figuras da herança clássica, a Helena, a Aquiles e a outros nomes do ciclo troiano, de forma explícita, numa criação em que reflete e em que suscita reflexão sobre uma realidade recente, que ele testemunha: a guerra na região da Bósnia e Herzegovina (1992-1995), para a qual encontra paralelo no lendário confronto entre Gregos e Troianos, um motivo já retomado por vários poetas na Antiguidade clássica, em particular por autores da segunda metade do século V a.C. que experimentaram o conflito armado do Peloponeso e que ‘simbolicamente <o> adoptaram como padrão das funestas consequências da guerra’¹⁹. A cultura helénica, com uma presença marcante na sua obra²⁰, revela-se assim na descrição da imagem de violência que apresenta do velho continente, interpeladora de meditação:

“A noite da terra” in *O barco vazio* (1994, p. 23-24)

VII

Na Europa, se estivermos voltados para o norte,
situa-se à direita esse tão fundo pátio de
chão cimentado por cadáveres. Corpos
alinhados na sombra,
superfície de parede
devorada, outono e inverno, pelo estéril
salitre. Uma voz sobrevoa. Ninguém
conhece o profeta que

¹⁷ Sophia, em entrevista a A. Moura, 1957, p. 5, cit. in Hörster e Silva, 2017, p. 68, n. 14.

¹⁸ Nascido no Bombarral, licenciou-se em Filosofia pela Universidade de Lisboa e é cofundador da editora Cotovia. À experiência da docência, no ensino secundário e na Escola de Cinema do Conservatório Nacional de Lisboa, acrescenta, desde 1971, a de autor de poesia e de prosa (ficcional, ensaística/ crítica), numa produção escrita premiada diversas vezes e que dialoga com a filosofia, com a literatura anterior/ coeva, com outras artes (e.g. épica homérica, Heraclito, Aristóteles, *Bíblia*, J. S. Bach, Hölderlin, Paul Valéry, Jorge de Sena, Ruy Belo, José Rodrigues, Lourdes Castro, João Vieira...). A coloquialidade, a narratividade, a intertextualidade e a intermedialidade são algumas das características relevantes da sua obra, como salienta Patrício, 2021, p. 11, às quais soma também a visualidade (p.22). Cunha, 1996, p. 269, por seu turno, enfatiza, na sua produção poética, aspetos como a ‘perfeição do ritmo’, a ‘economia da linguagem’, ‘o poema como trabalho da memória’.

¹⁹ Silva, 2005, p. 336.

²⁰ Nota Magalhães, 1995, p. 1029 que ‘a presença da poesia grega (...), na década de 70 deste século, se ficou a dever à influência de obras centrais como *Hélade*, prolongada por outras traduções (...)’, observação indicativa de que, para muitos poetas portugueses contemporâneos, o conhecimento de obras da Grécia antiga se faz através da mediação de traduções.

a faz dizer a verdade e não ser acreditada.
Sobrevive à guerra e vive o disfarce do seu grito
num domínio da Bósnia. Voz que gravou
o que tinha sido obrigada a esquecer.
A terra possui o coração do açougueiro.

Por vingança, por contraste abandonam-se e vergam-
-se a um destino; os seus olhos estão desmesurada-
mente abertos sob uma venda de fortíssimo
sangue e segue o pesado ruído do holocausto.
A vida é um estreito golpe de ferro
em que se perde
a fatal alegria de sonhar um claro e vivo
dia de setembro.

Que Helena, agora de reduzida beleza, teria sobrevivido.
Visitará ela, ainda, a casa da voz,
para saber quantos anos de guerra merecerão?
Aqui, também, as grandes batalhas estão reduzidas a
escaramuças. O que mais importa são os assuntos
da comida, da reserva de água e da prevenção da
doença. Quente, enorme animal que sangra
e morre, por contraste, por vingança.

Guarda-o a voz na sua pele de Europa
e nos ouvidos, a memória.
As árvores com as suas folhas
falhas por que o sangue morre e arrefece
mesmo no jovem que conhece nas jovens forças
o repetido e sempre velho mundo

visto do lado de Sarajevo
o arrastamento do corpo de Heitor; Aquiles leva-
-o ao redor dos muros da cidade. Não irá
passar de um acto de petulante criança. À
distância o carro parece um brinquedo abandonado ao canto
da pequena, pequeníssima voz. Ela move a dor
visível, cidade de fome que tem à sua frente
a pira funerária e os viciosos cães assaltam as casas
as vítimas, os jogadores políticos, a silenciosa
história dos actos, Menelau, Clitemnestra,
Agamémnon, Páris, Efigénia pedem, p'la guerra, que
continue, porque de qualquer lado de Europa
é sempre um combate parcial.
O cavalo de madeira
já entrou na povoação. Manso
animal de sangue, mortífero e inocente, real ou
somente a rouca visão da profecia?

Os títulos da coletânea e deste longo poema apontam de imediato para a
ideia de ausência (cf. 'barco vazio'), de obscuridade ('a noite da terra'), entretanto
justificada por um contexto preciso, circunstanciado, por um espetáculo miserá-
vel, resultado de uma guerra observada pelo sujeito poético no velho continente,

no final do século XX. Reagindo, suscitando reflexão, ele dá voz a esse cenário aterrador, a essa perturbadora realidade, para destacar a violência, as perdas, a morte, a fragilidade e a precariedade da existência humana. Como escreve Martins, (2019),

os poemas de Fernandes Jorge apropriam-se do real a partir de aproximações impessoais, mas sem que isso implique necessariamente excluir a presença de um eu. Não um eu cheio, um sujeito pleno, essa totalidade romântica que, nas mãos de um narcisismo indulgente, apenas se limita a derramar prosas sentimentais na forma de versos e estrofes, confessando a sua sinceridade, mas um eu que é, acima de tudo, a reverberação do mundo e dos seus objetos no interior do sujeito.

O retrato de uma guerra na Europa contemporânea contempla percepções que trazem à memória do autor a tradição clássica, a mítica guerra de Troia. No entanto, apesar de convocar o passado, a composição serve-se de tempos verbais no presente, evidenciando a transversalidade de uma experiência que se repete nos mais diversos tempos e lugares. Fernandes Jorge entrecruza assim a História e o mito, refletindo uma visão atenta e meditativa do mundo, que vincula ao texto; desta forma, a palavra exprime imagens que o olhar do poeta capta, conferindo à composição um tom visual na partilha de uma tremenda experiência comum entre passado e presente: a destruidora experiência da guerra.

O cenário impressionante – e imediatamente localizado na Europa, palco constante de múltiplos interesses e ambições – com que abre o poema, tradutor da precibilidade e da degradação humanas, tradutor de um impactante vazio existencial, é, de facto, bem ilustrativo da tonalidade visual com que Fernandes Jorge constrói a sua percepção e a sua reflexão sobre a situação vivida numa região definida do velho continente, que acabará por nomear nos versos seguintes, a Bósnia. A descrição que faz, recorrendo a um vocabulário muito preciso e bem significativo, é pautada por um cunho funesto e dolorosamente concreto: o leitor é capaz de visualizar o ‘tão fundo pátio de/ chão cimentado por cadáveres’, lápide comum de incontáveis combatentes anónimos que outros homens pisam, inadvertidamente. O texto não singulariza nomes, não individualiza guerreiros mas, em vez disso, concentra-se numa considerável massa humana emudecida, num todo coletivo e inerte que a terra absorve – o importante não é destacar cenas de combate ou feitos guerreiros, mas assinalar e refletir sobre causas e, em particular, sobre consequências <atrozes> do conflito, mostrar a consumação da morte, de inúmeras mortes. A tonalidade é sombria, sublinhando a desagregação humana, malogradamente congregada, porém, na consistência de um pátio que se pisa ou de uma parede deixada à mercê do salitre que a vai consumindo nas estações do ano menos luminosas, o outono e o inverno. Os efeitos cruéis do confronto são assim registados pela voz poética com especial ênfase, qual Cassandra, a conhecida princesa troiana que, prevendo outrora a malfadada guerra de Troia (cf. e.g. E. *Andr.* 293 sq.), ‘dizia a verdade e não era acreditada’, por castigo de Apolo. Observa Cunha, 1996, p. 286 que ‘a fala poética é uma fala condenada, ou à ironia da negação do que se diz (...), ou a ser ouvida e não ser acreditada, como a voz de Cassandra (...), ou então condenada à própria impossibilidade de se dizer...’ Fica gravada, porém...

Perante a agressividade do espetáculo provocado pela guerra, o poeta tece um comentário significativo, tradutor de uma reação pessoal face ao mundo que contempla: 'A terra possui o coração <impassível> do açougueiro' <sanguinário, que fragmenta>.

A segunda estrofe do poema adianta motivos para a situação desastrosa que o início do texto expõe, aludindo a interesses políticos que, antepondo a razão aos sentimentos, dividem países no apoio a fações distintas do confronto, conscientemente indiferentes, alheados, passivos diante de 'fortíssimo/ sangue' e do 'pesado ruído do holocausto'. A expressividade do vocabulário empregue sublinha a violência dos acontecimentos e, em simultâneo, a cruel inércia revelada por todos aqueles que se vergam a jogos de poder, teimosa e cobardemente cegos e surdos perante o sofrimento, a ruína, o aniquilamento de outros seres humanos. Neste contexto, é evidente a supremacia da sombra e da dor face à claridade, face à alegria, face à vivacidade 'de um dia de setembro': perde-se o sonho, perde-se a esperança, perde-se a luz da vida, convertida num doloroso 'golpe de ferro'. Esta imagem disfórica da Europa do final do século XX, na qual se distinguem os tons da crueldade e, paralelamente, de uma tácita apatia, encontra pois referência na memória, em diversas figuras e situações da mítica guerra de Troia: Helena é a primeira convocada, porquanto pretexto de uma guerra movida por mesquinhas ambições humanas e causadora de enorme destruição, como no presente – 'Aqui, também, as grandes batalhas estão reduzidas a escaramuças'. 'Assuntos/ da comida, da reserva de água e da prevenção da/ doença' sobrepõem-se, na década de 90 do século passado – como também hoje –, ao valor incomensurável da vida humana, que se desrespeita. Por ignóbeis pretensões, tudo e todos sangram, tudo e todos perecem, mesmo os mais jovens e a sua força promissora, vorazmente aniquilada por uma morte precoce que se destaca, no velho <e repetidamente ganancioso> mundo. A memória do crime de sangue é guardada pela terra em que ele se entranha, eventualmente à espera de castigo, de Erinias punidoras. Olhos abertos – sejam de espanto perante o fulgor da vida, sejam de dor dentro do pesadelo da morte – e a voz que parece projetar o horror do que se vê são fatores de absorção, pela Humanidade, dessa eterna memória, configurando-se como elementos colaborantes na transmissão do mesmo escândalo.

A menção a Aquiles surge na estrofe final do poema, intensificando a ideia de desumanidade profunda, de decadência visível nos palcos de guerra; o momento escolhido não poderia ser outro senão aquele em que, nos cantos 22 e 24 da *Ilíada* homérica (vv. 395 sqq. e 14 sqq., respetivamente), o Pelida arrasta furiosamente o cadáver do desventurado Heitor, atado atrás do carro que ele próprio conduzia, numa ferocidade que até os deuses indignava. O conteúdo do texto épico, condensado em dois breves versos bem significativos da extrema crueldade que o poema contemporâneo enfatiza, é retomado com clareza e fidelidade para repercutir, com enorme concretismo, imagens de um conflito na Europa contemporânea, cuja violência o sujeito poético não se inibe de evidenciar com insistência. A partir da observação de um presente de manifesta ruína, recupera-se um chocante episódio de outrora, paradigmático de uma ferocidade incrível, porquanto as suas imagens são capazes de despoletar emoções e reflexão. Após a constatação da arrogância de Aquiles, senhor de um 'acto de petulante criancice',

o episódio passa porém a ser perspectivado à distância, num plano mais longínquo, diluindo-se no contexto da guerra, como que desvalorizando-se, como que secundarizando-se a sua importância marcante, tradutora de atrocidades que se repetem mas que se ignoram, devido a veladas conveniências: ‘o carro parece um brinquedo abandonado ao canto/ da pequena, pequeníssima voz’ que grava no poema as suas percepções através de poderosas imagens reveladoras de uma dolorosa História. O recurso a um apontamento do quotidiano – um brinquedo –, uma prática habitual em João Jorge, deixando transparecer o olhar refletido de um sujeito que, embora sem apresentar marcas de primeira pessoa no poema, é perceptível, parece converter a brutalidade visível na cena homérica num lugar-comum, ‘como se até nos apontamentos mais banais, na sua aparente e inofensiva clarividência, irrompesse uma força brutal, aquela que na poesia tem o condão de nos emudecer’, como observa Martins 2019, que continua: ‘A impessoalidade (...) é um eu, no limite da consciência de si, no ponto em que esse limite se sabe incontornável, mas que vai de corpo e alma pela exterioridade do mundo, recolhendo os seus despojos, assinalando datas e lugares, inscrevendo memórias...’.

Outras figuras masculinas e femininas do mito, envolvidas no combate de Troia, são entretanto individualmente nomeadas, de passagem, pedindo ‘p’la guerra, que continue’, seja, quiçá, porque a sua história poderá ser de novo (re) escrita, seja particularmente porque é da conveniência efetiva de interesses políticos, no final do século XX, que ela dure. Menelau e Agamémnon, Clitemnestra e Efigénia, do lado grego, e ainda o príncipe troiano Páris dão corpo a este elenco de evocações da herança cultural grega, numa enumeração de nomes sugestivos de carrascos e de vítimas de qualquer guerra – todos eles comparecem e têm um papel a cumprir, seja em que conflito for.

Uma <repetida> alusão ao famoso estratagema do cavalo de madeira que conduziu outrora à destruição da cidade de Troia (cf. *Od.* 8. 492 sqq.) abre caminho ao final do poema, que termina como uma interrogação, reflexo de questões despolitadas pela guerra e sugestivas de aspetos relacionados com estratégia, astúcia, morte, reflexo também, eventualmente, da formação académica em Filosofia e da atividade docente do próprio autor. A intromissão do fascinante cavalo, instrumento de destruição, dará cumprimento (inevitável) à profecia <de degradação>, teimosamente desacreditada ou abafada. Outrora, como hoje, o enorme animal de pau é representativo de sedução e de uma fatalidade sangrenta, mortal, que as derradeiras palavras da composição deixam entrever, implicando no entanto conhecimentos prévios do leitor para uma apreensão mais efetiva de sentidos.

A linguagem selecionada ao longo do texto combina, em particular, elementos visuais e auditivos que permitem ao recetor recriar com mais realismo o terrível espetáculo convocado pelo poeta, um espetáculo pincelado, aqui e ali, com o vermelho mortal do sangue e apresentado com múltiplos vocábulos transmissores da ideia de penumbra, de crueldade, de finitude – cadáveres, corpos, sombra, parede devorada, voz, grito, açougueiro, sangue, ruído, holocausto, enorme animal que sangra, pira funerária, cavalo de madeira, animal de sangue são termos que se combinam para apresentar um impressionante cenário exterior de ruína, de horror e, em simultâneo, de grande perturbação interior e pessoal. Vários adjetivos dão conta deste aniquilamento atroz de massas humanas: pesado,

fortíssimo, quente, enorme <animal>, <folhas> falhas, jovens <forças>, repetido e velho <mundo>, petulante, pequena, pequeníssima <voz>, <dor> visível, silenciosa <história>, <combate> parcial, manso <animal>, mortífero e inocente... A escolha de formas verbais diversas sedimenta também a tonalidade obscura que caracteriza o poema: perde-se, sangra, morre, arrefece ...

A recuperação do mito de Aquiles nesta composição, embora surgindo a par da evocação de outras figuras, não deixa de ter especial relevo, pela impressionante imagem de uma violência que se pretende realçar, efeito de todos os confrontos bélicos, afinal. Dizer um presente em ruínas favorece uma apropriação da história mítica consonante com o modelo épico e traduz a leitura de um poeta que mostra e comenta o que vê com uma perspectiva refletida e interventiva. O olhar de João Miguel Jorge a propósito de mais um momento sombrio na história da Europa não o incita a celebrar heróis ou vitórias, como a épica homérica, mas, em vez disso, a expor os danos dos conflitos armados, as perdas humanas, apresentando uma visão sobre a guerra na Bósnia instigadora de reflexão, também através do recurso a uma linguagem simbólica universal, resistente à finitude humana e expressiva de situações que se repetem em tempos e em lugares diversos.

Em jeito de conclusão

Em momentos distintos do século XX, uma linha comum congrega desde logo as leituras de Sophia e de João Jorge, ambos familiarizados com a herança clássica, por formação <em Humanidades> e/ ou por questões e interesses pessoais e profissionais: as referências à tradicional versão homérica do mito são simbólicas para a expressão de vivências, de realidades contemporâneas dos poetas, em Portugal e, num âmbito mais alargado, na Europa a que pertencem, evidenciando uma estreita conexão entre mito, poesia e vida coletiva concreta. Os tópicos da lenda troiana recuperados concentram a atenção em fases diferentes da história do Pelida, em consonância com os propósitos dos autores, ora para sublinhar a penumbra e a precariedade da existência humana sob um regime totalitário, ora para acentuar as atrocidades e a desagregação provocadas por confrontos armados, visíveis em todos os tempos. Deste modo, reescrever o mito adequa-se à expressão das contingências históricas experimentadas no século XX pelos poetas aqui abordados, que lhe imprimem uma tonalidade pessimista, conforme às realidades respetivas que evocam nos seus poemas.

Referências bibliográficas

- Andresen, S. M. B. (reimp. 2015). *Obra poética*. Dir. de C. M. Sousa. Porto: Assírio & Alvim.
- Assunção, T. R. (2003). Ulisses e Aquiles repensando a morte (*Odisséia* XI, 478-491), *Kriterion*, 107, 100-109.
- Calvino, I. (1991). *Porquê ler os clássicos?* Trad. de J. C. Barreiros. Lisboa: Teorema.
- Cunha, G. (1996). 'A música do mundo': modos da criação poética em *O barco vazio*, de João Miguel Fernandes Jorge, *Línguas e Literaturas*, 13, 269-288.
- Ferreira, J. R. (2013). *Rumor de mar – temas da poesia de Sophia*. Coimbra: IUC.

- Fialho, M. C. (2004). Mito, narrativa e memória. In A. Nascimento (Coord.), *Antiguidade clássica: que fazer com este património?* (pp. 127-134). Lisboa.
- Fialho, M. C. (2010). Mito, memória e crise. In D. F. Leão, J. R. Ferreira, M. C. Fialho, *Cidadania e paidéia na Grécia antiga* (pp. 147-172). Coimbra: IUC.
- Fino, F. S. (2017). Catástese e ruína – Entre Synésius de Cirene e João Miguel Fernandes Jorge. in C. Pimentel e P. Morão (Coords.), *A literatura clássica ou os clássicos na literatura: presenças clássicas nas literaturas de língua portuguesa* (pp. 345-354). Lisboa.
- Grimal, P. (2004, 4ª ed.). *Dicionário da mitologia grega e romana*. Trad. de V. Jabouille. Algés: Difel.
- Hörster, M. H. e Silva, M. F. S. (2017). Sophia na Grécia, evocando Pessoa, *Nuntius Antiquus*, 13 (1), 59-84.
- Kristeva, J. (2005, 2ª ed.). *Introdução à semiótica*. Trad. de L. H. F. Ferraz. São Paulo: Perspectiva.
- Lourenço, F. (2018). *Homero. Odisseia*. Trad., notas e comentários de F. Lourenço. Lisboa.
- Lourenço, F. (2005). Sophia e Homero. In *Estudos em homenagem de Sophia de Mello Breyner Andresen* (pp. 31-36). Porto.
- Magalhães, J. M. (1981). *Os dois crepúsculos: sobre poesia portuguesa actual e outras crónicas*. Lisboa.
- Magalhães, J. M. (1995). Classicismo greco-latino e helenismo em *O barco vazio* de João Miguel Fernandes Jorge, *Humanitas*, 47, 1027-1045.
- Marinho, M. F. (2001). Sophia de Mello Breyner Andresen: um original cruzamento de tendências, *Máthesis*, 10, 59-72.
- Martins, D. (2019). A alma irredutível de tudo isto que escreve João Miguel Fernandes Jorge. Retrieved from https://ionline.sapo.pt/artigo/665198/a-alma-irredutivel-de-tudo-isto-que-escreve-joao-miguel-fernandes-jorge-?seccao=Mais_i. [Consulta a 29.07.2022].
- Mendes, L. (2012). A vida e a morte segundo Aquiles: notas para uma análise da compreensão de Aquiles acerca da natureza e da condição humanas, *Revista portuguesa de filosofia*, 68 (3), 375-390.
- Patrício, N. P. (2021). *Modos de ver: a poética de João Miguel Fernandes Jorge* (Master's thesis), Universidade Federal Fluminense, Niterói. Retrieved from <https://app.uff.br/riuff/handle/1/22292> [Consulta a 27. 07. 2022].
- Reis, M. M. (2020). Jorge Miguel Fernandes Jorge. In *A Europa face à Europa: poetas escrevem a Europa*. Retrieved from <https://europafaceaeuropa.ilcml.com/pt/verbete/joao-miguel-fernandes-jorge/> [Consulta a 27. 07. 2022].
- Silva, M. F. S. (2005). *Ilíada*, um terreno de glória, *Minerva*, 18, 25-38.
- Silva, M. F. e Barbosa, T. V. (Orgs.). (2010). *Tradução e recriação*. Belo Horizonte.

Resumo

A presente reflexão propõe-se evidenciar como a recuperação do mito de Aquiles para expressar realidades contemporâneas é um propósito comum a diferentes poetas portugueses, em momentos diversos da história lusa e europeia, implicando um dialogismo intertextual constante, ilustrativo da famosa teoria palimpséstica de G. Genette.

Abstract

This reflection intends to show how the recovery of the myth of Achilles to express contemporary realities or experiences is a purpose common to several Portuguese poets, from different moments in Portuguese and European history, involving a constant intertextual dialogue, illustrative of G. Genette's famous palimpsest theory.

Formas e genealogias do mal em H.G. Cancela – ou a negação da felicidade humana

Formas e genealogias do mal em H.G. Cancela– ou a negação da felicidade humana

José Cândido de Oliveira Martins

Universidade Católica Portuguesa – CEFH¹

ORCID: 0000-0002-7970-8794

Palavras-chave: H.G. Cancela, drama, mal, solidão, violência.

Keywords: H.G. Cancela, drama, evil, loneliness, violence.

“(...) toda a acção ou política que diminui a quantidade de violência exercida pelos homens uns contra os outros, diminui a taxa de sofrimento no mundo” (Paul Ricoeur)

1. Introdução

Desde logo, parecem-nos necessárias duas notas prévias, de brevíssimo enquadramento: primeira, convém mencionar que H.G. Cancela é um romancista português contemporâneo, autor de uma poética romanesca bem singular no quadro da Literatura Portuguesa actual. Após ter publicado *Anunciação* (1999) e *De Re Rustica* (2011), editou bem recentemente os romances *Impunidade* (2014), *As Pessoas do Drama* (2017) ou *A Terra de Naumã* (2018), tendo já sido distinguido com o prémio do romance da APE (Associação Portuguesa de Escritores). Mais recentemente publicou *A Noite das Barricadas* (2020) e *A Humanidade dos Monstros* (2020).

Quem acompanha a escrita singular de H.G. Cancela, depressa constata não estarmos diante de um romancista convencional, muito menos de um autor dado a experimentalismos fáceis ou a tendências da moda no momento. Entre outros aspetos, estes romances apresentam-se genericamente como narrativas pouco

¹ Estudo desenvolvido no âmbito do Projeto Estratégico do Centro de Estudos Filosóficos e Humanísticos (CEFH) UIDB/00683/2020, financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT).

lineares, focadas em obsessões e dramas intensos das suas personagens, no mar sombrio da violência, das mais diversas manifestações do mal e, afinal, da fragilidade do ser humano contemporâneo, entre outras linhas temáticas dominantes.

Em segundo lugar, cabe referir que a *guerra* como forma de violência extrema (interna ou externa) é tão velha quanto a literatura apresentando muitas faces, a partir das vastas paisagens da guerra nos mundos grego e romano (cf. Reitz-Joosse *et alii*, 2021; e Carmona Fernández, 2018). Desde sempre e em vários géneros e registos, depois da erosão ou metamorfose da epopeia, por exemplo, a palavra literária sempre representou em vários géneros as diversas formas de violência, imortalizando eventos, celebrando heróis ou anti-heróis, demonizando vilões e carrascos, condoendo-se com vítimas, denunciando atos hediondos de barbárie.

O mundo violento de hoje também apresenta novas ou velhas formas de *guerra* e de violência, de cenários dominados pelo ódio e pelo mal, norteando frequentemente as relações interpessoais ou o comportamento mais quotidiano. Existindo ou não uma culpa ancestral, o mal e as correspondentes relações de ódio e de violência, sob várias máscaras (verbal, sexual, social, cultural), podem ocorrer socialmente nas mais diversas e inesperadas formas, numa continuada e, às vezes, implícita *encenação da crueldade* humana, sem princípio nem fim.

No caso deste romancista, estamos perante a recriação de atmosferas dramáticas e de interpretações cénicas, com personagens bastante solitárias e agónicas, verdadeiras recriações ou sombras de heróis trágicos, vivendo situações de dor e de interdito, de solidão e de incomunicabilidade. Surpreende, sobretudo, a criação de universos construídos a partir dos efeitos da dura violência e da guerra quotidiana, na sua banalidade e efeito desumanizante, envoltas em misoginia e misantropia perversas.

Neste livro em particular (*As Pessoas do Drama*), mas também em outros romances, é como se H.G. Cancela empreendesse uma *viagem ao fim da noite*, para retomarmos o sintomático título de Louis-Ferdinand Céline (2010), na sua denúncia do *sofrimento* de viver e da *fragilidade* da condição humana, numa visão cínica e desencantada da existência. Também na obra de Céline, romance do pessimismo, o anti-herói tem como grande ponto de partida do seu itinerário de fracasso justamente a I Guerra Mundial, culminando na guerra económica de 1920-30, numa continuada alegoria do *absurdo da vida*, como consabidamente viu o próprio L. Trotsky.

Como sustentado por Georges Bataille (1990 [1957]) e, especialmente, por Paul Ricoeur (cf. 1960, p. 179 ss.), a variedade da linguagem literária, com seus mitos e simbólica ancestrais, constitui uma forma de expressão antropológica e artística da efectividade do *mal* e da sua dramática consciência humana. Presente ao longo de toda a história da humanidade, a *opacidade do mal* desafia profundamente crenças religiosas e tradições filosóficas, parecendo superar a nossa capacidade para o compreender racionalmente. Por outras palavras, não podendo ignorar a evidência do mal e a sua percepção, ao longo da História, o homem do *cogito* tem manifesta dificuldade em explicá-lo, do que resulta uma fragilidade ontológica do sujeito.

Diferentemente de Ricoeur, já Bataille insistirá sobretudo no *progresso* do mal moderno, à sombra da ideia de utilidade (de condenação do inútil) e de um

sistema moral individualista. E sobretudo sustentará que o mal extremo não se compreende senão através da literatura, constituindo uma experiência radical de que a literatura historicamente se alimenta. Por isso, a literatura possui uma legitimidade para produzir uma “verdade” sobre o mal (cf. Bataille, 1990, p. 10).

Este enquadramento sucinto conduz-nos a uma proposta de análise do universo deste romance de H.G. Cencela, *As Pessoas do Drama*, em três tópicos articulados, como se fossem três actos da tragédia humana, sintomática de uma certa atmosfera quotidiana.

2. Violência das relações

Somos herdeiros de uma certa retórica humanista, que tantas vezes reflecte sobre a humanidade com um horizonte utópico ou idealista. Ora, numa sociedade cada vez mais pós-humanista e tecnológica, para pensadores contemporâneos como Peter Sloterdijk (2007 e 2012), na senda de F. Nietzsche, temos de superar essa trivialidade humanista e repensar, profundamente e radicalmente, o *parque* (zoo) humano de hoje, sobretudo à luz de uma *razão clínica*, e não já no horizonte de M. Heidegger da *Carta sobre o Humanismo*.

Assim, cabe-nos questionar frontalmente: como enfrentar a *crise do humano* com o velho credo humanista e metafísico? Importa agora, e cada vez mais, interrogar “se ainda há esperança de dominar as tendências actuais para a queda do humano na selvajaria.” Porque, face à realidade que nos cerca, “poderíamos ir ao ponto de definir o humano como o ser que fracassou no seu ser-animal e no seu manter-se animal.” (Sloterdijk, 2007, pp. 31, 51). Por outras palavras, estamos cada vez mais imersos num pessimismo radical, onde a “domesticação educativa”, cultural e literária, perdeu a proverbial capacidade para nos salvar, neste mundo sem redenção.

Ora, também para o leitor de H.G. Cencela, o mundo não é um lugar seguro, estável ou previsível. Num primeiro impacto, o leitor de *As Pessoas do Drama* confronta-se com a dimensão onnipresente da violência das relações. Esta constatação colhe-se imediatamente a partir do registo em primeira pessoa da voz de um narrador anónimo e obsessivo, fechado no seu ambiente quase concentracionário. Vivendo solitariamente numa propriedade no norte alentejano, sem qualquer “disposição gregária” (Cencela, 2017, p. 167), resolve introduzir uma enorme vedação cercando e isolando a sua propriedade, num trabalho absolutamente solitário e compulsivo.

Esse gesto carregado de manifesto simbolismo surge desde o *incipit* narrativo – “À minha frente, um muro. Uma faca nas costas.” (Cencela, 2017, p. 7) –, sob a forma de um auto-retrato eloquente e radical, na sequência dessa dupla imagem do *muro* e da *lâmina*: “(...) eu próprio mergulhado nessa mistura de solidão e da miséria sexual de onde emergem a arte crime e religião todos obrigados a cavar o vazio que depois se esforçam por preencher ou por dissimular” (*ibidem*, p. 7).

Tudo indicia uma continuada e dolorosa *guerra interior* vivida por este obsessivo narrador, que mergulha no trabalho isolado e imposto a si próprio, quase sem descanso, em que “o tempo era marcado pelo progresso da vedação” (Cencela, 2017, p. 10). Nesse trabalho rude e imparável, à chuva e ao vento, assumidamente

contra os próprios elementos da natureza, até ao limite do desmaio, da febre e da pneumonia, este homem manipula instrumentos de ferro para estender a sua rede de arame zincado e os respetivos postes de sustentação, para assim manter a “herdade indivisa”, sobressaindo a imagem de uma barreira que, de modo bem evidente, vai muito além da afirmação do direito de propriedade: “(...) era uma barreira construída para os homens. Era um limite e a representação do limite” (*ibidem*, p. 11).

A par da imagem simbólica da vedação, a própria casa que habita mostra-se um espaço vazio e desumanizado, sendo uma continuação metafórica da personagem que nela vive, mais comparável a uma célula concentracionária. Presenciamos um homem que não se reconhece no espelho, por estar envolvido num imparável roteiro de *dispersão* interior (Cancela, 2017, pp. 14, 15), preso a um autêntico vórtice que o suga e atormenta, por mais ações que ele empreenda para se manter vivo, tentando mapear conscientemente o abandono e o tormento que marca o vazio da sua condição. Aliás, linguisticamente, sobressaem termos múltiplos deste disfórico campo semântico da solidão e do vazio, mas também de uma continuada e obsessiva *guerra interior*.

No capítulo da sociabilidade e dos afetos, o perfil mostra-se coerente com o retrato delineado – do homem-ilha que sente viva “repugnância (...) quando era obrigado a falar com alguém”. Já quando sentia o impulso do desejo sexual, a solução era simples e bestial, recorrendo à prostituição nos dois lados da fronteira – “Quanto às mulheres, qualquer uma servia” (Cancela, 2017, p. 17). Bastava a carne e o sexo pago, sem qualquer gesto de afeição, antes com assumida rudeza, numa violência que não conhece baliza entre o que acontece na vida e o que é projetado na ficção cinematográfica:

“Apesar dos gritos, a porta continuava fechada. Fui incapaz de desviar os olhos, cego, confundindo a carne que tinha diante de mim com as imagens do filme. Aquilo que numa se entregava ao tacto e aos dentes mostrava-se na outra através dos olhos e da memória. Aquilo que numa era apenas corpo era na outra nome e revelação. Coloquei a mulher entre mim e o ecrã e só assim consegui uma ereção. Penetrei-a, flácido, preso à televisão. Vi-a segundo os olhos do agressor, sem piedade nem compaixão, pedindo-lhe apenas que aceitasse ser *vítima* o necessário para fazer de mim um *agressor consciente* e culpando a desde o primeiro momento de me obrigar a sê-lo.” (Cancela, 2017, p. 22, itálico nosso)

A violência geral estende-se à relação sexual ainda com mais intensidade, numa dialética constante entre *agressor* e *vítima*. Como se constata, o vazio e a alienação carecem de simulacros para satisfazer “uma fome sem fundo”, como no “comércio das fêmeas” (Cancela, 2017, p. 153), em que as mulheres não passam de cabras para satisfazer bodes insaciáveis, numa longínqua reminiscência mitográfica e ancestral dos velhos e sexualmente insaciáveis sátiros dos bosques antigos.

A violência é geral, na vida como nos *media* ou na arte; e o consumidor do sexo ou do cinema é o mesmo *agressor*, na sua relação com a *vítima*, numa continuada e frustrada atitude de fome sexual, nunca minimamente satisfeita. Não falta sequer aqui a alusão às funções da tragédia clássica, quando se fala na “piedade” e na “compaixão”, estabelecendo assim a antiquíssima genealogia com um

continuado e intemporal *drama humano*. Nessa ininterrupta e torturante *guerra interior*, o homem tem consciência do seu estado, continuando a preencher o vazio irremediável da sua existência através dos excessos do álcool e do sexo:

“Eu poderia procurar explicações. Com o tempo, talvez fosse possível acumular álcool ou mulheres suficientes para garantir um *simulacro de satisfação*, mas permanecería aquilo. O movimento dos braços, os olhos, a boca esmagada, os gritos, a carne magra que se colava aos lençóis, o volume dos membros, a textura da pele, o interior moldável das coxas abertas. Conseguia sentir o cheiro, doce e enjoativo como se ela procurasse esconder o odor da carne por baixo do perfume. Nos dentes, mantinham-se os restos da sua pele. Sangue.” (Cancela, 2017, p. 23, *italico nosso*).

Homem soterrado pela solidão e pela falta de sociabilidade básica, pela desumanidade e pela violência, sobrevive num quotidiano sem sentido, testando os limites físicos da fome e do consumo de álcool. Por sua vez, as mulheres com quem se cruza ou importuna – incluindo a atriz Laura Spirelli em Roma, “mulher impudica que não hesitava em despir-se para as câmaras” (Cancela, 2017, p. 24) – sentem-se perseguidas e usadas, exprimindo o intenso nojo e repugnância perante tais comportamentos.

Nessa obsessiva violência do desejo, o próprio revê-se na “imagem de um bicho acusado” (*ibidem*, p. 27), incapaz de se conformar à sua patológica solidão quotidiana: “Sabia o que me esperava em casa. Nunca ninguém se habitua à solidão. Nunca ninguém se habitua a si mesmo” (*ibidem*, p. 26). As afirmações mostram-se categóricas e inequívocas quanto à plena assunção do drama de uma existência solitária, por parte de um ser que assume a derrota existencial.

Convém ainda sublinhar que este comportamento e exercício da violência não conhece nenhum tipo de barreira ou consciencialização de princípios éticos ou morais; e ainda menos qualquer resquício de crença religiosa, ou sequer filosofia de vida digna desse nome. O homem está irremediavelmente entregue à sua confinada materialidade, à irremediável dor da existência, de ser para a morte, sem horizontes de transcendência ou de eternidade. Numa palavra, o ser humano está reduzido ao seu papel de personagem no *drama da existência*, numa “violência sem tréguas” (Cancela, 2017, p. 83).

Neste sentido, o ser humano aqui descrito aparece-nos imerso num absurdo existencial, como um ser à deriva, um *náufrago perdido* no vazio ético-moral, bem típico da diagnosticada ética pós-moderna. É uma atmosfera povoada por *vidas quebradas* num mundo inóspito e sem um sentido, sem uma narrativa que dê um horizonte de esperança. Estamos perante “vidas quebradas”, tecidas de relações humanas fragmentárias e descontínuas, típicas de um mundo inóspito, cada vez mais povoado pela violência, mundo tão bem descrito por Zygmunt Bauman (2007, pp. 79 ss., 147 *et passim*) ao caracterizar o profundo mal-estar da *vida fragmentada* contemporânea, norteadas pela moral pós-moderna. Neste contexto, o homem contemporâneo assemelha-se a um *peregrino* mundano e infeliz, um *vagabundo* sem lar e sem moral, sem crença e sem norte.

3. Teatro e representação

Na sua visão manifestamente crítica da sociedade contemporânea, sobretudo do “parque humano” pós-humanista, o referido Peter Sloterdijk (2007, p. 64) mostra-se assertivo na sua visão pessimista perante o violento *teatro do absurdo* contemporâneo: “É que a cultura contemporânea é também *teatro do combate* de titãs entre os impulsos domesticadores e os bestializantes, e os seus correspondentes *media*.” De facto, muita literatura contemporânea parece ostensivamente povoada por imensa bestialidade.

Ao mesmo tempo, assiste-se nesta alegoria de H.G. Cancela às mais diversas formas contemporâneas de violência e de selvajaria, na sua face mais bestial e de barbárie inumana. Tudo parece submergir ou fazer naufragar, irremediavelmente, o poder domesticador da Cultura humanística (da Filosofia à Literatura), responsável por educar a idealizada *humanitas* proclamada desde os romanos. Definitivamente, à sombra do velho Diógenes e a partir de um *cinismo do saber* contemporâneo, através de uma falsa e infeliz da consciência ilustrada (cf. Sloterdijk, 2012, pp. 387 ss., 590), podemos afirmar que a tradicional sabedoria do celebrado *antigo humanismo* já não parece ter o poder de nos resgatar e espiritualizar, diante da magnitude da violência, do profundo mal-estar da cultura actual e da desmedida *maldade do mundo*.

Por conseguinte, o que antes afirmamos sobre escrita de H.G. Cancela conduz-nos a um segundo tópico essencial para a hermenêutica do texto em questão – toda a construção romanesca tem como pano de fundo as relações simbólicas e analógicas com o teatro. O romance *As Pessoas do Drama*, desde logo na opção paratextual do título, constrói um universo ficcional em que sobressai uma linguagem teatral, evocativa do velho *topos* do *theatrum mundi*, tal como desenvolvido por W. Shakespeare ou pelo teatro espanhol do Siglo de Oro, com destaque maior para Calderon de la Barca e a sua peça *O Grande Teatro do Mundo*. A vida é um teatro, tantas vezes um palco da hipocrisia e do absurdo, enfim, uma contínua representação em que podemos assumir várias máscaras ou papéis. Porém, não desconhecendo essa analogia multissecular, o universo romanesco de H.G. Cancela vai ainda mais longe na *encenação* dos traços congeniais da crueldade humana, nas suas mais variadas formas, numa montagem que não pode deixar o leitor indiferente.

De facto, não é só a obsessão que o narrador-protagonista sente pela atriz italiana Laura Spirelli e a sua ida a Roma, para assistir repetidamente à sua peça, de forma doentiamente obsessiva. É também o recurso à linguagem do teatro nesta tessitura romanesca, com uma manifesta proliferação de termos e de conceitos das artes cénicas: actores, encenadores, espectadores, palco, drama, cenário, peça, deixa, ensaio, encenação, tragédia, guião, récita, entoação, marcações, ritmo, etc. Tudo concorre para este acentuado *jogo de espelhos* entre a história narrada no romance e o drama encenado na peça e encaixado na composição romanesca, ela própria uma dramática encenação.

Se dúvidas houvesse, como sugerido, o autor explora uma forma de intertextualidade explícita, de matriz clássica, através da técnica da *mise en abyme*, isto é, da inclusão de uma peça teatral dentro do romance – nada menos que a representação da *Antígona* de Sófocles, protagonizada por Laura grávida e de

corpo transparente, num teatro de Roma, com uma venda ensanguentada nos olhos. Não só temos o destaque concedido a uma Antígona cega em palco, mas a outras figuras e elementos dessa fonte clássica: Creonte, Ismena, Hémon, Tebas, Polinices, etc².

Numa palavra, teatro clássico (e intemporal) dentro do *teatro da crueldade* contemporânea, a desafiar múltiplos horizontes de leitura. Deste modo, o leitor não pode ver aqui uma coincidência apenas erudita e inocente, mas antes uma ligação carregada de manifesto significado – a crueldade humana, congenial à própria humanidade, atravessa séculos, civilizações e culturas³.

A propósito dessa encenação da memorável tragédia de Sófocles, fala-se genericamente da “congruência do drama” (expressão ambígua, pois tanto se pode referir apenas à peça de Sófocles, como ao seu diálogo com o romance), entre outras considerações metaliterárias sobre o texto trágico, suas expectativas e convenções. Por isso, ganha significado toda a reflexão em torno da peça representada: “a encenação era sóbria, apesar de limitada, confiando tanto no desempenho dos atores como na eficácia cénica da dor e da morte” (Cancela, 2017, p. 33).

O destaque maior vai, como expectável, para a atuação de Laura, a protagonista: “Quanto a Antígona, fazia-se agressiva, a boca dura, o corpo tenso. Haveria *piedade*, mas não *compaixão*” (*ibidem*, p. 32, *itálico* nosso). Sempre a ligação entre o contemporâneo e o clássico, através do piscar de olho com a funcionalidade última da tragédia e os seus ingredientes do *terror* e da *piedade*, tal como já definidos primordialmente por Aristóteles na *Poética* (1452b).

Como vamos vendo, pertencendo ao conhecido léxico da tragédia clássica, são convocados estes e outros termos ou conceitos essenciais, não iludindo uma presença intertextual mais difusa a este nível. É assim possível explorar os significados desta presença de *Antígona* de Sófocles, possivelmente enquanto espelho intemporal da dimensão do *drama humano*, analisando as relações simbólicas da diegese do tragediógrafo grego e sua transposição para o mundo contemporâneo. No entanto, a presença da tragédia de Sófocles pode também ser lida noutra prisma mais genérico – o teatro e a literatura como modos de interrogação, como metáfora maior do processo de *representação* da vida humana⁴.

² Não deixa de ser curioso que quer em entrevista, quer no texto romanesco, H.G. Cancela não pretende expressamente uma convencional *revisitação dos clássicos* com esta convocação da *Antígona* de Sófocles. Aliás, em *As Pessoas do Drama* lê-se esta explicação curiosa e inesperada, a partir do ponto de vista de uma personagem: “Abanou a cabeça e disse que a insistência nos clássicos não era senão a forma que ele encontrara para evitar olhar de frente o presente, de se ver a si próprio” (Cancela, 2017, p. 245). Como se o regresso aos clássicos fosse apenas um processo de fuga ou de evasão, não podendo ser ao mesmo tempo um modo intemporal de pensar a condição humana nos seus heroísmos e nas suas misérias.

³ Revela-se expressivo que ao traçar as longas origens míticas da *simbólica do mal*, Paul Ricoeur (cf. 1960, p. 199 ss.) afirme categoricamente que temos de partir da tragédia grega, por múltiplas razões. Porque é aí que se manifesta a *essência da tragédia humana*, associada o tema as predeterminação ao mal.

⁴ H.G. Cancela não está só nesta curiosa *revisitação* da peça e da figura de Sófocles. Consabidamente, em Portugal e em outros países europeus, existe hoje uma abundante bibliografia crítica e

De facto, toda esta riquíssima presença do teatro e da tragédia clássica conduz, reiteradamente, o texto romanesco de H.G. Cancela para a problematização do tema complexo das relações entre vida e o teatro ou arte, entre o quotidiano e o palco, numa palavra, entre a existência e a sua representação artística, questionando-se as fronteiras e o lugar das múltiplas convenções que presidem ao processo de *representação* (*mimesis*). Em ambos os espaços e linguagens usamos múltiplas máscaras, fingimos uma mentira verdadeira. Talvez possamos olhar para a violência – sobretudo a partir do caso artístico da Laura – como a manifestação humana que dilui a fronteira diferenciadora entre a vida e a representação:

“Com a repetição das récitas, foi-se-me tornando difícil distinguir onde terminavam as personagens e onde principiavam os actores. Onde terminava o palco e onde principiava a rua. Eu via-os em cena, via-os no exterior, e antes e depois, *sem transição e a barreira que separava a realidade e a representação*. Entre uma e outra haveria uma diferença de regras e de convenções, não de natureza. Cada uma era a extensão da outra, cenário e cidade marcados pela mesma justaposição de tempo e interdições, personagens e actores distinguíveis pelo guarda-roupa, pela linguagem, mas não pela voz ou pela presença.” (Cancela, 2017, p. 35, *itálico nosso*).

Sempre a insistência provocatória do apagamento da fronteira entre a vida e a arte – “Que a ordem do palco pudesse arremedar a do mundo ou a do mundo a do palco.” (Cancela, 2017, p. 54). Este é um pensamento questionado amiúde, inclinando-se para a visão mais radical de que muitas vezes não existe tal linha divisória. Em todo o caso, o palco é “um estado de excepção” (*ibidem*, p. 61), protegido por suas regras e convenções, sendo a vida real bem mais desprotegida, dramática e dilacerante. Por tudo isso, afirma-se (paradoxalmente ou não) que “o mundo não era um teatro” (*ibidem*, p. 208). A imagem mais eloquente reside no cenário urbano, perspectivado como um mundo em desagregação, um teatro de decadência: “a cidade era o estado provisório de um lento mas irreversível processo de corrosão” (*ibidem*, p. 66).

Uma questão adicional ao tema da *representação* é justamente a da sua utilidade hoje, surgindo neste universo romanesco a interrogação pragmática e até provocatória sobre para que serve o trabalho da representação artística e, mais agudamente, se as representações conduzem a transformações políticas sociais ou outras (cf. Cancela, 2017, p. 43). Diante de espectadores passivos ou de leitores mais ou menos ignorantes, pode perguntar-se qual a efetiva utilidade das representações artísticas ou literárias. Radicalmente, sobre a pretensa “força” do teatro e da própria arte, não só se assiste a uma *banalidade do mal*⁵, mas sobretudo

literária quer sobre a interpretação da imortal figura da Antígona, quer acerca dos intermináveis ecos literários que ela vai conhecendo. Sirva de rapidíssima ilustração o modo como nos estudos literários e culturais a poderosa figura de Antígona é evocada pelo seu significado simbólico – entre tantos outros exemplos, enumerem-se os ensaios de María Zambrano, George Steiner, Judith Butler e, mais recentemente, de Carlos Morais (2020), António Sérgio – *Antígona(s) Quatro variações sobre um mito*.

⁵ *Banalidade do mal* magistralmente descrita por Hannah Arendt (1999), a partir do julgamento de Adolf Eichmann pelos crimes contra os judeus e contra a Humanidade; na sequência de uma

a uma funda descrença ou pessimismo quanto ao poder de representação: “O palco e os livros não conseguiam sequer mostrar o mundo como ele era (*ibidem*, p. 104). Em última análise, questiona-se se a representação artística é capaz de espelhar toda a magnitude da vida e do mal humano, quanto mais a sua pretensa capacidade de redenção.

Ao mesmo tempo, fruto de um conjunto de convenções e artifícios, enquanto construção do mundo, toda a cultura assenta em múltiplas representações, sejam elas artísticas, religiosas, políticas, científicas etc. Ora, para o autor de *O Exercício da Violência* (cf. Cancela, 2014, pp. 15-16), a construção de representações de uma cultura pode chocar, frontalmente, com as representações de outra cultura, sendo possível falar-se, ao nível das relações interculturais, em determinantes e agônicos *conflitos de representações*, observando o ensaísta a este propósito: “o conflito de representações é diferente e mais profundo do que um simples *conflito de interpretações*” (*ibidem*, p. 16, itálico nosso), tal como desenvolvido pela hermenêutica de Paul Ricoeur. Falamos em *conflito* entre modos de ver o mundo, tantas vezes potenciados pela afirmação de supremacias, de fundamentalismos e de intolerâncias. Em consequência, para o romancista, em tempos de guerra, mas também de paz, entre as várias línguas e culturas “cavam-se séculos de caos de repressão e de violência” (*ibidem*, p. 67).

4. Vazio trágico

Na senda do afirmado, devemos ainda sublinhar um terceiro e último tópico expresso tão intensamente e de tantos modos nesta escrita – o vazio experienciado pelo protagonista e por outras personagens de *As Pessoas do Drama*. Este vazio acentua, dramática e agonicamente, a ideia da *dimensão trágica* da existência humana. Ninguém fica incólume a este vento de tragédia que varre a atmosfera e atinge todos os seres, embora de formas diferenciadas, mas de modo inexoravelmente dramático.

A imagem dominante do desenlace da história dramática de H.G. Cancela é da devastação e da ruína, resultantes da continuada *guerra interior* que estas personagens travam, quer consigo mesmas, quer nas relações interpessoais com os outros. Deste modo, assistimos a uma frontal e angustiada negação de qualquer possibilidade de uma vida minimamente sociável harmoniosa e feliz, num horizonte de ceticismo radical.

Sem nos determos numa paráfrase simplista da diegese romanesca, o leitor fica a saber os contornos trágicos que aproximam estas figuras, para se entender minimamente o xadrez da narrativa, desde logo consultando a “Lista das Personagens” que surge em apêndice: o narrador protagonista, de quase 50 anos, é irmão de Lisa e pai de Laura, fruto dessa relação incestuosa com a própria irmã; Laura Spirelli, a atriz e filha biológica de Lisa, de 30 anos e grávida, fora adotada por uma família italiana; entre outras figuras relevantes. O vazio existencial em que mergulham estas personagens não pode deixar de ser intrinsecamente trágico,

interpretação política do conceito de mal radical kantiano.

envolto em violência e culpa, mesmo quando percebidos pela “heresia de um mau espectador” (Cancela, 2017, p. 211). Por outras palavras, nenhum leitor ou espectador do drama pode ficar indiferente ou sair incólume desta experiência de contacto com a violência e o mal.

Neste contexto, podemos perguntar se estamos diante da presença de uma *culpa herdada* – como herança de Atenas e de Jerusalém –, ou antes perante um destino inexorável que, de geração em geração, se abate sobre as pessoas, castigando-as e conduzindo-as a uma dor contínua, à impossibilidade da felicidade e mesmo a formas inexoráveis de morte. Como referem alguns estudiosos, podemos ainda interrogar-nos se há uma *culpa herdada* por Laura e pela sua inocente bebé, face ao mundo hediondo crime do incesto⁶. Porém, na visão de H.G. Cancela, simplesmente não existe relação linear de causa e efeito de crime e punição, de culpa e Redenção. Neste mundo assim descrito, nenhum ser humano é capaz de redimir o outro, porque “Nenhuma dor poderia apagar a dor anterior” (Cancela, 2017, p. 279).

Impressiona, neste universo romanesco, o facto de a busca empreendida pelas personagens principais, para analisarem o que as rodeia e se compreendem a si mesmas, conduzir a um frustrado e inglório processo de autognose. A este propósito, repara-se na obsessão dos solilóquios e do motivo do espelho, tão presentes nesta construção romanesca. Mais ainda, quando encontram alguma coisa no desempenho dos seus papéis, ou pensam que encontram, estas pessoas ou personagens deparam-se com um vazio trágico, pois nada explica ou redime o seu comportamento. As principais *figuras do drama* aparecem-nos assim como que subjugadas por uma *culpa* de que não há memória (cf. Duarte, 2018, p. 251), podendo ser condenadas “sem conhecer a lei, perder sem dar conta de que havia um jogo” (Cancela, 2017, p. 272). Como se vislumbra, pesa sobre este mundo uma atmosfera de fundo kafkiano, quando o homem aceita a perda e a condenação, mesmo sem ter perfeita consciência do crime ou da ruína.

Até à dramática “cena final” – onde se confrontam todas as *pessoas do drama* –, seja para o narrador protagonista, seja para Laura no papel de Antígona grávida e cega, acresce ainda o sentimento que torna singular este mundo do romancista, como antes sugerido: no espectáculo dramático da violência, não é fácil de marcar a “separação entre vítima e agressor” (Cancela, 2017, p. 269), numa indistinção entre padecente e carrasco; e, como referido, não há diagnóstico de culpa, nem possibilidade de expiação, nem nenhuma forma de redenção. Neste contexto, a própria *guerra* entre os sexos ou entre os géneros é expectável e cruel. Perante

⁶ Cf. o estudo de Sewell-Ruter (2007), onde se analisa a presença da *culpa por herança* do ponto de vista moral, na tragédia clássica. O que também nos poderia remeter também para o conceito de *angústia* de Kierkegaard (cf. 2017), enquanto pecado hereditário e angústia perante o mal. Podemos-nos interrogar se esta concepção não se mostra atuante no universo de fundo trágico construído por H.G. Cancela.

T Também Paul Ricoeur (cf. 1960, pp. 11, 43 *et passim*), num outro plano, nos fala de uma “filosofia da culpa” ou “cultura da culpa” (*guilt-culture*) – ao repensar a *consciência da culpa*, o pensador francês declara “Culpabilité n’est pas synonyme de faute” (*ibidem*, p. 99).

a rotina das mulheres que se enfeitam para agradar aos homens, observa-se de forma cáustica:

“«Fazem-no para elas próprias, para as outras mulheres.» / Se fosse para os homens, metade disso seria suficiente. Para eles bastaria a carne sem artifícios, as hormonas, as secreções, os orifícios. Aqueles que pediam mais do que isso já não o faziam para si, mas para os outros homens. Exponham-nas ao seu lado como se expõe um *espólio de guerra*.” (Cancela, 2017, p. 112, *italico nosso*)

Equidistante de visões inocentes e de idealismos estéreis, H.G. Cancela confronta-nos quer nesta escrita romanesca singular e até brutal, quer na sua reflexão ensaística, com uma constatação mais ou menos óbvia – a da omnipresença da violência e do mal ao longo dos séculos, em nome de determinada mundividência ou cultura dominante, como antes referido:

“A história da violência confunde-se com a história da humanidade. Não há inocentes. De todas as formas de violência, aquela que é mais fundadora da ideia de cultura é que se produz em nome de uma representação de mundo. Nenhuma representação é neutra. Seja de ordem religiosa, política e ideológica ou outra, a sua relação com as outras representações de pretensões hegemônicas nunca e não conflictual. Os conflitos entre representações são aqueles que de um modo mais profundo modelaram as civilizações. Há tantos nomes para a violência como formas de a justificar: Deus, educação, estado, ordem, verdade.” (Cancela, 2014, pp. 16-17)

A esta constatação poderíamos ainda acrescentar a *guerra*, nas suas múltiplas manifestações e metamorfoses. Assim, a violência pode ser vista como uma das faces do mal inerente ao ser humano; mas também como demonstração da inescapável fragilidade da sua condição. No mundo disfórico em que o actual ser humano habita, convivem a violência, a culpa e o vazio existencial, sem possibilidade de salvação, restando às personagens a consciência da desordem do mundo e da contínua repetição da violência – e sempre à beira do abismo e da perda, da ruína e da morte, numa linguagem notoriamente disfórica.

No plano coletivo, interpessoal ou individual, o conflito e a violência, legítimos ou ilegítimos, são indissociáveis da frágil condição humana. O mal está colado à pele, é congenial ao humano. Implicando uma relação multimoda entre agressor e vítima, a violência mostra sempre a sua dimensão dramática, dolorosa e destrutiva, podendo atingir amiúde a barbárie. Ao longo da História, o ser humano também teve uma tentação ambígua – ora de imortalizar e musealizar os actos de violência perpetrados; ora de “produzir esquecimento” seletivo sobre outros tantos atos de violência, numa deliberada “destruição da Memória. Dos agressores como das vítimas” (Cancela, 2014, p. 17)⁷.

⁷ Em todo o caso, sabemos como, a par da História, a Literatura é também movida por um contínuo esforço de construção da Memória, ainda que o processo possa conter formas muito variadas de seleção. Genericamente, ao longo dos séculos, da Literatura ao Cinema, as artes constroem representações dessa forma dessas formas de violência humana e de trauma antropológico, no

Os cenários urbanos, como o de Roma, com sua acumulação de séculos, são exemplos eloquentes de um imparável processo de corrosão: “Dois mil anos de uso, de saque e de devastação tinham produzido uma massa de despojos que se acumulava pelas galerias dos museus” (Cancela, 2017, p. 66). Por todo o lado se respira uma atmosfera indisfarçável e obscena de violência, de indignação e de grotesco: “o medo, a miséria, a ignorância, a boca babada dos velhos, o hálito alcoólico dos bêbados, e indignação dos homens, o cinismo das mulheres” (*ibidem*, p. 83).

Em suma, estas *personas do drama* são seres em trânsito e à deriva, peregrinos desorientados e sem transcendência, sem laços afetivos ou raízes estáveis, sem rasto nem memória, isoladas nos seus percursos, porque, simplesmente, na apatia generalizada em que se respira a morte – “ninguém quer saber de ninguém” (Cancela, 2017, p. 103). Por isso, caminham na existência como seres sujeitos às mais diversas formas de agressão e de crueldade, em conflito permanente e completamente desamparadas, como *rebanho* entregue a si mesmo, enfrentando “a violência dos homens, a doença, o abate, o abandono” (*ibidem*, p. 145). Neste horizonte de desesperança radical, marcado pela aridez conflituosa das relações humanas, “sem um mínimo de presença e de afeto” (*ibidem*, p. 203), não surpreende que a própria linguagem surja, ela própria, como “um muro de palavras sem vestígios de intimidade” (*ibidem*, p. 200).

5. Conclusão: das vantagens do pessimismo ao enigma do mal

Como vimos, o universo criado por H.G. Cancela mostra-se dramático e pessimista, a vários títulos, evocando-nos a seu modo o velho diálogo contraditório entre *apocalípticos* e *integrados*, para recorremos à conhecida conceituação de Umberto Eco (1991). Parafraseando o título de um inteligente ensaio de Roger Scruton (2011), há por vezes maiores rasgos de originalidade e de lucidez nas *vantagens do pessimismo* do que num idealismo mais ou menos estéril. Alguns dos maiores perigos e ameaças para a humanidade na história do Ocidente surgiram do lado dos excessivamente otimistas. Assim, na senda de Shopenhauer, impõe-se ler o mundo e a sua evolução longe de um otimismo cândido ou das profecias utópicas do cientificismo e das suas endeusadas conquistas. Afinal, ao longo da História, o progresso humano não se caracteriza por uma caminhada rumo à idealizada perfeitibilidade, muito pelo contrário.

Por conseguinte, sobretudo na sociedade contemporânea – concebendo “o mundo como um teatro” (cf. Scruton, 2011, p. 22) –, podem fazer muito mais sentido os olhares criticamente distópicos, como o de H.G. Cancela, do que visões inocentemente utópicas. Aliás, como nos recorda Zygmunt Bauman (cf. 2007, p. 150 *et passim*), para a moral pós-moderna contemporânea, a fronteira entre a *civilidade* e a *barbárie* é cada vez mais diluída, visível perante o cenário de violência atual e a correspondente neutralidade ou apatia de tantos seres humanos.

âmbito de uma desejável Memória coletiva e da respetiva identidade (cf. Soares, 2012; e Eyer-
man, 2019).

Afinal de contas, a indiferença perante o mal e o sofrimento do Outro equivale ao começo da imoralidade e da desumanidade.

Vivemos numa sociedade cada vez mais patologicamente egocêntrica, em que o ser humano vive para si, narcisicamente exausto, atormentado e infeliz, sem laços afetivos estáveis, num individualismo proporcional ao seu isolamento, caminhando-se para um vazio de convivência e uma soma crescente de solidões: “Neste mundo organicamente deficiente e fragmentário, o indivíduo tende a elevar a sua própria existência a um nível absoluto: assim, cada um vive como se fosse o centro do Universo ou da história” (Cioran, 2020, p. 19). Porém, mesmo a visão mais desesperada e niilista da existência, como a do romeno Emil Cioran, na sua entranhada agonia e visão desencantada do homem e do mundo, nas antípodas de lirismos estéreis, pode ainda apresentar-se como uma meditação radical, dura e lúcida sobre o homem e a sua circunstância no mundo contemporâneo:

“(…) para viver não restam então senão razões desprovidas de fundamento. No auge do desespero, somente a paixão do absurdo evita ainda o caos de uma explosão demoníaca. Quando todos ideais correntes, sejam eles de ordem moral, estética, religiosa, social ou outra, não conseguem imprimir à vida direção e finalidade, como preservá-la ainda do nada?” (Cioran, 2020, p. 17)

Sob o influxo de leituras diversas (Nietzsche, Schopenhauer, Bergson, Pascal e Dostoiévsky), na mais aguda e sombria decepção, na mais derrotista *paixão do absurdo*, como em Emil Cioran, talvez se possa vislumbrar algum rasgo de iluminação sobre a dor de existir que marca certo pensamento antropológico contemporâneo. Na pintura da ruína e do sem sentido, em que a vida pode tornar-se uma imensa tragédia, ainda é possível emergir alguma lucidez no meio da solidão e do abandono, do sofrimento e da loucura.

No meio de tudo, neste universo de solidão e de dor de H.G. Cancela, sobressai o mistério em torno do mal e das suas várias formas de violência. Numa visão fenomenológica, necessariamente interdisciplinar – da Filosofia até à problematização da herança da Teodiceia e de uma Onto-Teologia –, também para Paul Ricoeur (1960) a realidade do *mal* deve ser pensada, como aprofundado nos dois volumes de *Finitude e Culpabilidade*, sobretudo no segundo, sintomaticamente intitulado *A Simbólica do Mal*, temática prolongada em outros estudos, como sobre tema do *mal radical* em Kant, rompendo com a ideia de pecado original. Por outras palavras, impõe-se uma renovada fenomenologia da experiência do enigma do *mal* (individual e comunitário), tradicional e apressadamente aproximado ao pecado e à violência, ao sofrimento e à morte. O mal contém uma estrutura relacional e dialógica – a principal causa do sofrimento radica na violência exercida pelo homem sobre si e sobre outro ser humano, duas formas de destruição. Sobretudo desde Santo Agostinho, e dentro do carácter aporético do pensamento sobre o mal, destacam-se as questões acerca deste enigma da potência do mal: *Unde malum?* De onde vem o mal? *Unde malum faciamus?* E porquê fazemos o mal? Por outras palavras, como conciliar a violência e o mal do ser humano – criado à imagem de Deus (*imago Dei*) – com a proclamada bondade infinita de Deus e da sua criação? Também nesta escrita de H.G. Cancela (2017, p. 112) os seres humanos parecem nascer com uma “promessa de violência”.

Para Paul Ricoeur (cf. 1960, p. 31 ss.), o mal – cometido ou sofrido – não é uma coisa, um elemento do mundo ou uma fatalidade cósmica, antes está inscrito no coração do ser humano, enquanto sujeito moral, situado e responsável, distinto da mera natureza. Deste modo, além da negação da sua substancialidade, o mal relaciona-se antes, intrinsecamente, com a problemática da liberdade, pois existe no agir humano. Falar do *mal*, mais do que uma *queda*, equivale a remontar a uma *mancha* ou *falha* ancestral no coração do ser humano enquanto ser natural, confrontado com a transcendência. Para a Teodiceia, definitivamente, Deus não é responsável pelo mal, sendo antes esse *mal metafísico* um defeito do ser criado, sem deixar de se apresentar como paradoxal e trágico. É o que acontece na paisagem humana desolada do autor de *As Pessoas do Drama*, onde se respira solidão e agressividade, violência sem tréguas e morte pressentida como rostos do mal, num chocante “culto à destruição” (Cancela, 2017, p. 71).

Ora, como verificámos nas imagens e na simbólica dominante na linguagem romanesca de H.G. Cancela, esta fenomenologia do mal, segundo P. Ricoeur (1960, p. 153 ss.), revela-se através de uma linguagem e correspondente hermenêutica de símbolos e mitos, de ressonância cósmica e presentes numa história intemporal, até aos nossos dias, já numa sociedade secularizada, sem nunca deixar de integrar *cosmos* e *ethos*. Para uma teologia “quebrada”, a realidade do mal mostra-se inconciliável com a bondade de Deus. Ao mesmo tempo, nem nas paradigmáticas discussões e lamentações de Job (símbolo do justo sofredor), sobretudo nas ambíguas afirmações de teofania final, não encontramos uma resposta direta para o sentido da violência e do sofrimento humanos, antes se abre a várias possibilidade de explicação, num consolo escatologicamente diferido (cf. Ricoeur, *ibidem*, p. 293 ss.).

Numa palavra, depois de séculos de História, de Civilização e de Cultura, tendo como pano de fundo Atenas, Roma e Jerusalém – cidades simbólicas de matrizes culturais e religiosas, evocadas por H.G. Cancela, *et pour cause* –, o *enigma do mal* não se resolve satisfatoriamente. O convívio humano continua a ser um patético teatro de crueldade, sob a forma de trágico e ininterrupto cenário de agressores e de vítimas, bem revelador da mais crua miséria humana.

Referências bibliográficas

- Arendt, H. (1999). *Eichmann em Jerusalém*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Aristóteles (1986). *Poética*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Bataille, G. (1990). *La Littérature et le Mal*. Paris: Gallimard (Folio/Essais) [1957].
- Bauman, Z. (2007). *Vida Fragmentada: ensaios sobre a moral pós-moderna*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Becker, A. (2021). *L'Immontrable: guerres et violences extremes dans l'art et la Littérature (XX^e-XXI^e siècles)*. Paris: Creaphis Éditions.
- Cancela, H. G. (2014). *O Exercício da Violência: a arte enquanto tempo*. Lages do Pico: Companhia das Ilhas.
- (2017). *As Pessoas do Drama*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Carmona Fernández, F. et alii (eds.) (2018). *Guerra y Violencia en la Literatura y en la Historia*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Céline, L.-F. (2010). *Viagem ao Fim da Noite*. Lisboa: Ulisseia [1932].
- Cioran, E. (2020). *Nos Cumes do Desespero*. Lisboa: Edições 70 [1990].

- Duarte, J. O. (2018). [Recensão a H.G. Cancela, *As Pessoas do Drama*], *Colóquio-Letras*, 198, pp. 249-252.
- Eco, U. (1991). *Apocalípticos e Integrados*. Lisboa: Difel.
- Eyerman, R. (2019). *Memory, Trauma, and Identity*. London: Palgrave Macmillan.
- Kierkegaard, S. (2017). *O Conceito de Angústia*. Petrópolis: Vozes.
- Lucas, Isabel (2017). “O mundo violento e frágil de H.G. Cancela”, *Jornal Público*, 29 de Julho.
- McLoughlin, K. (2009). *The Cambridge Companion to War Writing*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Moraes, C. (2020). *António Sérgio – Antígona(s): quatro variações sobre um mito*. Lisboa: Âncora Editora.
- Nunes, M. L. (2018). “H.G. Cancela: crença na literatura” [entrevista], *JL.Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 29 de Agosto.
- Reitz-Joose, B. et alii (2021). *Landscape of War in Greek and Roman Literature*. London / New York: Bloomsbury Academic.
- Ricoeur, P. (1960). *Finitude et Culpabilité*, tome 2: *La Symbolique du Mal*. Paris: Aubier.
- Scruton, R. (2011). *As Vantagens do Pessimismo*. Lisboa: Quetzal.
- Sewall-Ruter, N. J. (2007). *Guilt by Descent: Moral Inheritance and Decision Making in Greek Tragedy*. Oxford: Oxford University Press.
- Sloterdijk, P. (2007). *Regras para o Parque Humano: uma resposta à “Carta sobre o Humanismo”*. Coimbra: Angelus Novus [1999].
- (2012). *Crítica da Razão Cínica*. São Paulo: Estação Liberdade [1983].
- Soares, L. F. (2012). *Leituras da Outra Europa: guerras e memórias na literatura e no cinema da Europa Centro-Oriental*. Belo Horizonte: Editora da UFMG.

Resumo

Neste texto, pretende-se analisar um romance de H.G. Cancela, *As Pessoas do Drama* (2017), um autor contemporâneo bastante ignorado pela crítica literária, mau grado a qualidade da sua obra. Este romance recente presta-se a uma análise muito fecunda, quando perspectivada do ponto de vista das formas de violência, de ódio e do mal que pautam frequentemente as relações interpessoais. Existindo ou não uma culpa ancestral, o mal e as correspondentes relações de ódio e de violência, sobre várias máscaras (verbal, sexual, social, cultural) podem ocorrer socialmente nas mais diversas e inesperadas formas. Aliás, este tema é muito caro ao pensamento e mundividência do autor, mesmo na escrita ensaística. No autor de *As Pessoas do Drama*, deparamo-nos com atmosferas dramáticas e interpretações cénicas, personagens bastante solitárias e agónicas, verdadeiras sombras de heróis trágicos, vivendo situações de dor e de interdito, de solidão e de incomunicabilidade, de misoginia e misantropia perversas.

Abstract

In this text, we intend to analyse a novel by H.G. Cancela, *The People of Drama* (2017), a contemporary author rather ignored by literary criticism, despite the quality of his work. This recent novel lends itself to a very fruitful analysis, when viewed from the point of view of the forms of violence, hatred and evil that often guide interpersonal relationships. Whether or not there is ancestral guilt, evil and the corresponding relations of hatred and violence, under various masks (verbal, sexual, social, cultural) may occur socially in the most diverse and unexpected ways. In fact, this theme is very dear to the author's writing and worldview, even in essayistic writing. In *The People of Drama*, we come across dramatic atmospheres and scenic interpretations, rather lonely and agonistic characters, true shadows of tragic heroes, living situations of pain and interdict, of loneliness and incommunicability, of perverse misogyny and misanthropy.

“Por uma túnica vazia de Helena” - *eros* e *eris*, de Troia à província mineira

“All for an empty tunic, all for a Helen” - *eros* and *eris*, from Troy to the Minas Gerais province.

Maria Cecília de Miranda Nogueira Coelho

Departamento de Filosofia, Universidade Federal de Minas Gerais (Brasil)

ceciliamiranda@ufmg.br

ORCID: 0000-0001-7458-5759

Palavras-chave: Helena de Troia, Helena Morley, David Neves, Helena Solberg, Petra Costa.

Keywords: Helena de Troia, Helena Morley, David Neves, Helena Solberg, Petra Costa.

*Memória é? Desvairou-me uma alucinação?
Fui tudo isso? é o que sou? ainda o serei?
Sendo uma, o mundo perturbei: mais, dúplice;
Tríplice, quádrupla, amontão infortúnios.
Goethe, Fausto, 3.º ato, 2.ª parte, Trad. Jenny
K. Segall.*

No princípio, era o mito

A imagem de Helena de Troia não apenas como personagem da mitologia greco-romana (e, portanto, da tradição ocidental) mas símbolo da própria mulher pode ser atestada por este verso de Goethe, no seu famoso poema dramático *Fausto* (cuja versão definitiva, póstuma, é de 1832), no momento em que Mefistófeles diz ao velho sábio que, ao ingerir a poção do amor, “verá Helena em toda mulher”¹. Helena dispensa apresentações, mas tendo sido, desde Homero, representada tanto por escritores quanto por pintores e cineastas, as faces múltiplas e, às vezes, ambíguas, da *causa belli*².

¹ Como já comentei em outra ocasião (Coelho, 2007; 2016), o verso serviu de título ao livro de Barbara Cassin, *Voir Hélène en toute femme* (2000), no qual são analisadas algumas Helenas da literatura grega e a passagem no *Fausto*.

² O termo tão conhecido, que dá título ao artigo de Roisman (2006), remete a outras questões importantes, indiretamente apontadas por Ahl (2007, p. 164), ao tratar da guerra representada

Portanto, no contexto deste artigo e do volume no qual ele se insere, e em seu objetivo de apresentar a recepção da bela espartana na província das Minas Gerais³, é pertinente lembrar algumas de suas características, como seu poder sedutor e sua beleza inigualável, associados, algumas vezes, à destruição que sua presença atraía, mesmo involuntariamente — pois ela havia sido mero objeto da disputa e vontade dos deuses, em especial de Afrodite⁴. A ambiguidade da figuração, que encontramos já na *Ilíada* — ao mesmo tempo que Príamo, na famosa cena da *teichoscopia* (Hom. *Il.* 3, 121-244) diz serem os deuses os responsáveis pela guerra, e Helena mesma, autodenominando-se cadela, acusa não só os deuses, mas a si mesma (Hom. *Il.* 6, 354-358) —, reverberará na pletora de referências a ela, dos gregos antigos à contemporaneidade. No famoso *Elogio a Helena*, que buscava também defendê-la, mostrando sua inocência, Górgias (§ 2) diz ser ela aquela “mulher em torno da qual, uníssona e unânime é a crença dos que ouviram os poetas e a fama do nome, que se tornou memento de males”⁵. Que o nome de Helena tenha um peso ímpar, a etimologia forjada na tragédia *Agamêmnon* já havia fixado para a posteridade, quando Êsquilo utilizou uma forma verbal de *aireo* (= arrasar), o aoristo *elein*, para derivar, daí, o nome de Helena: “a que arrasta à perdição navios, homens e cidades” (*helenas, helandros, heleptolis*, 687-688)⁶. Essa “memória do nome” se manifestará ao longo dos séculos de modo peculiar — como já analisei outras vezes —, designando as muitas e variadas faces a que o nome se aplica. “Foi esta a face que lançou mil navios e queimou as torres inalcançáveis de Ílion?” A pergunta, feita por Fausto, na peça *The Tragical History of Doctor Faustus*, escrita no século XVI, por Christopher Marlowe, traz a emblemática Guerra de Troia e o problema de compreender o papel de uma de suas personagens mais famosas, a única, colocada por alguns, na categoria dos heróis, em meio a um grupo de figuras masculinas⁷. A imagem abaixo (Fig. 1)

na mitologia greco-romana como alegoria, por meio do deus Ares/Marte. Se concordamos com o notável helenista, chamo a atenção para a recorrente culpabilização da figura feminina, como elemento da discórdia (Helena, Pandora, Eva...) e, no caso da espartana, a responsável pelo singular conflito, sua causa primeira.

³ Reverberam, aqui, elementos explorados por Michelakis (2001), em que, além do país estrangeiro (à Grécia), o passado se constitui por estar refletido, às vezes tragicamente, no presente.

⁴ No cinema, o filme que estabeleceu a relação mais próxima entre Helena e a deusa foi o de Manfred Noa (1924), em que um festival a Cípris é mostrado. Cf. Coelho (2011a). Recentemente, argumentei em favor de uma aproximação entre a crítica platônica à Afrodite pandêmica e Helena (2023a), e a demonização (reverberação de uma Diotima celestial) da figura de Helena parece reverberar o conto de Agustina Bessa-Luís, levado ao cinema por Manoel de Oliveira, no *Convento* (Cf. Coelho, 2010b).

⁵ Cf. Coelho (2010a), para uma análise do tema da memória e fama do nome no *Elogio a Helena*, de Górgias.

⁶ Mesmo não sendo personagem, Helena assombra de maneira impactante a trama da *Oresteia*, principalmente na primeira peça, e o assombro se deve, em parte, ao fato de ela não ser punida, como todos os outros personagens. Neste aspecto, discordamos – veja Coelho (2000) – que haja uma condenação *tout court*, por Êsquilo, como argumenta Romilly, ao tratar da transformação das imagens de Helena nas tragédias *Agamêmnon*, *Troianas* e *Helena*. Cf. Romilly (1988).

⁷ Veja Klejn (2012), que analisa as origens das figuras heroicas a partir cultos a divindades protetoras, sendo Helena uma delas e que será, posteriormente, personagem da literatura. Sobre aspectos

nos mostra uma Helena pensativa no colo de Afrodite, ao lado da Persuasão (o vaso também tem Páris, Himeros Tique e Nêmesis, do outro lado), imagem que, a meu ver, pode ser alinhada com a passagem da *Ilíada*, citada há pouco (Hom. *Il.* 6, 344-348), quando ela questiona, ao lado de Heitor, a responsabilidade pela guerra e pelos males que esta causa. O nome e a face de Helena atravessaram séculos e ainda hoje são objeto de interesse, de ressignificação. Proponho-me, aqui, a investigar a recepção e presença da famosa espartana em textos e filmes no Brasil, mais precisamente, no interior de Minas Gerais, em diálogo com a tradição europeia.



Fig. 1 – Ânfora. Cerca de 430 a.C. (Helena e Afrodite). Berlin Antikensammlung Museum⁸.

De Troia a Diamantina – o diário de Helena Morley e o filme de Helena Solberg

Se não basta um filme apresentar uma personagem chamada Helena para ter alguma conexão com a Helena grega, a presença do nome associada a outros elementos do argumento indica a reverberação de elementos da tradição clássica na sétima arte e requer uma investigação. É o que ocorre aqui, neste texto, em que analisarei três filmes nos quais defendo que a figura daquela velha — mas sempre jovem e bela! — Helena se faz presente⁹. Estes filmes que passo, agora,

da figura de Helena, ora heroína singular entre guerreiros (como apresenta Klejn), ora divindade, bem como de seu significativo nome, chamo a atenção para quatro estudos fundamentais: Clader (1976), Calame (1981), Skutsch (1987) e Segal (1998). Sobre o modo como a espartana atravessa, ao longo dos séculos, várias narrativas literárias, folclóricas, iconográficas, destaco, entre tantos estudos, aqueles de Austin (1994), Gumpert (2001), Edmunds (2015), Munteanu (2016), Winkler (2016) e a coletânea editada em Coimbra por Bañuls et al. (2007).

⁸ Todas as imagens utilizadas neste texto são de domínio livre na internet ou são captura de ecrã de filmes, em acordo com as regras internacionais de direitos autorais.

⁹ Raríssima é a figuração de Helena como uma mulher idosa cuja beleza tenha sido comprometida pelo passar dos anos. Cito dois casos que analisei, o de Alexei Bueno, no seu poema *Helena*, e o

a analisar, são: *Memória de Helena* (1969), de David Neves, *Vida de Menina* (2004), de Helena Solberg, e *Elena* (2012), de Petra Costa.

Vale lembrar que essas não são as únicas epifanias da famosa filha de Zeus no cinema brasileiro, envolta em questões de desejo (*eros*) e discórdia (*eris*). Outras apropriações da famosa espartana entre nós existiram, como nos filmes *Ao sul do meu corpo* (Paulo C. Saraceni, 1982) e *Duas vezes com Helena* (M. Farias, 2002), considerando que são adaptações de *Duas vezes com Helena*, um dos contos do livro *Três Mulheres de três PPPs* de Paulo Emílio Salles Gomes (o grande intelectual, crítico e criador da Cinemateca Brasileira)¹⁰. Outro exemplo é *Carnaval Atlântida* (J. C. Burle, 1952), paródia na qual, dada a impossibilidade de se fazer o gênero épico no Brasil sobre Helena de Troia, o produtor Cecílio B. de Milho (alusão ao produtor americano) substitui o mundo das musas pelo das sambistas no Carnaval¹¹. No entanto, limito-me, devido ao espaço e ao objetivo, a falar sobre os outros três que citei antes. Nesse contexto, é pertinente observar que, ao tentar fazer um comentário a esses filmes e compará-los a textos, identificando elementos comuns, permanências e semelhanças, lembro que estamos em um terreno delicado, que é o de ver a personagem se transformar em outras mulheres (gregas ou não), em diferentes épocas, e — insisto, como disse — o fato de uma personagem ser chamada de Helena, nome hoje bastante comum, não estabelece, imediatamente, vínculo com a famosa espartana visitada pelo príncipe troiano.

É oportuno, ainda, enfatizar que meu objetivo, aqui, não é uma análise detalhada da estrutura narrativa ou dos recursos como a fotografia, a música, a *mise-en-scène* ou a montagem, a serviço de uma construção da figura das suas Helenas. Tampouco me deterei na relação entre as películas e o texto no qual se baseiam, no caso de *Memória de Helena* e *Vida de menina*, ambos relacionados ao romance de Helena Morley, *Minha vida de Menina* (um como adaptação mais livre, apenas inspirado no argumento da obra, outro mais fiel na sua estrutura narrativa e personagens). No entanto, para clareza da exposição — e para motivar meu leitor ou leitora a ver ou rever os filmes sobre uma nova perspectiva —, é necessário fornecer algumas informações sobre o livro que deu origem aos dois primeiros longas-metragens, de Neves e de Solberg, por sua vez, em diálogo com o terceiro, de Costa; minha leitura busca o *tópos* da construção de figuras femininas que portam um pouco mais do que o mesmo nome de Helena, escolhido por seus criadores, em alusão a características da personagem ficcional grega. Acrescente-se, ainda, nas minhas considerações sobre os filmes de Costa e de Neves, o espantoso episódio em que a intercessão entre ficção e realidade parece

de Antônio Vieira, no *Sermão do Demônio Mudo*. Cf. Coelho (2016 e 2020). É oportuno notar que outro modo de desconstruir figura de Helena é torná-la defunta, embora esta estratégica possa amplificar o desejo pela beleza, eternizada na morte, como ocorre em *Helena*, de Machado de Assis (Coelho, 2002), ou no filme *Cinzas do Paraíso* (veja Coelho, 2006), ou no poema de Hilda Doolittle, *Helén*, em que o desejo por ela se transforma em posse, possível apenas quando Helena esta imortalizada pela morte (Veja Azevedo, 2016).

¹⁰ Para um estudo da conexão deste conto com a figura de Helena, veja Coelho (2010c).

¹¹ Sobre esse filme, subestimado por se uma chanchada, mas muito complexo e instigante, veja Coelho (2008b).

tão assustadora — o que seria suportável apenas por meio da poesia torna-se fato, ou, como nas palavras de Pessoa (1972, p. 25), "...a lenda se escorre/A entrar na realidade", na dureza da morte da jovem Elena, irmã de Petra Costa.

Vida de Menina, como sabe qualquer pessoa que busque informações básicas a respeito, foi baseado em *Minha Vida de Menina*, de Alice Dayrell (1880-1970). No caso de *Memória de Helena*, o livro também foi uma das fontes para o filme, como podemos ver na ficha técnica, registrada na Cinemateca Brasileira, embora a conexão entre eles não seja tão óbvia (voltaremos a isso mais adiante). A primeira edição da obra foi publicada em 1942, quando a autora — senhora Alice Dayrell Caldeira Brant, após o casamento com o primo — já tinha 62 anos. Ela nasceu em Diamantina, filha de pai inglês e mãe mineira. Normalista, em 1900, se casou com um advogado e político atuante, Augusto Mário Caldeira Brant, com quem teve cinco filhos; depois passou a viver no Rio de Janeiro (e também, por um período, no exterior, devido ao exílio que ele sofreu). Antes disso, de 1893 a 1895, isto é, entre os treze e quinze anos, escreveu um diário e, ao decidir publicá-lo, pensando em preservar o passado para os mais jovens, em particular para os netos, disse ter feito pequenas correções, além de substituir, prezando a privacidade dos personagens, alguns nomes. Helena Morley foi o pseudônimo que escolheu para si, e Alexandre para seu pai, quem a aconselhou a fazer um diário. Traduzido para o inglês por ninguém menos que Elizabeth Bishop – encantada com a leveza e a preciosidade das histórias aparentemente simples e prosaicas de uma mocinha do interior – o livro foi comparado pelo crítico Roberto Schwarz à obra de Machado de Assis e elogiado enfaticamente por Guimarães Rosa, para citar os comentários dos mais famosos.

Minha vida de menina voltou a fazer sucesso e ser reeditado quando foi levado para o cinema por Helena Solberg, única mulher no grupo do Cinema Novo — assistente de Rogério Sganzerla em *A mulher de todos* (1969), continuísta de Paulo Saraceni em *Capitu* (1969) — e diretora, entre tantos documentários, do premiado *Carmen Miranda: Bananas Is My Business* (1995). Com Ludmila Dayer no papel de Helena e trilha sonora de Wagner Tiso, *Vida de Menina* foi muito bem recebido e premiado, com cenário potencializado pela beleza da região de Diamantina e pela arquitetura colonial ainda preservada. Na sinopse, encontrada na contracapa do DVD, lemos:

Vida de Menina acompanha mais de dois anos da adolescente Helena em um momento crítico de sua vida, quando luta para conquistar sua liberdade e integridade. Tendo como pano de fundo um Brasil que acaba de abolir a escravidão e proclamar a República, a jovem começa a escrever um diário, revelando seu universo e um país que adoesce junto com ela. É nesse diário que Helena debocha e desmascara as pretensas virtudes alheias, procurando não perder sua infantil alegria de viver e reinventando o mundo à sua maneira. (Solberg, 2004)

Curiosamente, a sinopse disponível no site da Cinemateca Brasileira foi aquela retirada do portal *Adoro cinema*, onde se lê:

(...) Helena Morley começa a escrever o seu diário (...). Nesse momento da vida, Helena é magra, desengonçada e sardenta: se acha feia. Não é boa aluna, nem com-

portada como sua irmã Luizinha; seu apelido é Tempestade. Mas Helena, como nenhuma outra garota de Diamantina, escreve. É nesse diário que Helena debocha e desmascara as pretensas virtudes alheias. Procurando com sofreguidão não perder uma infantil alegria de viver, e reinventando o mundo à sua maneira. Helena Morley é o diamante mais raro de Diamantina. (Adorocinema, s.d.)

A razão de certas escolhas nem sempre são claras, mas que elas existem e determinam um modo de perceber o filme (ou texto) não há dúvidas. Da mesma forma, como todo texto levado à tela, há alterações, fruto de uma decisão visando a certos fins. Estudos comparativos das duas obras já foram feitos, e remeto o leitor a um deles, para detalhes sobre as modificações e as consequências delas¹². Interessa-me, aqui, voltar ao diário e destacar alguns pontos em relação aos três nomes selecionados pela autora já mais velha para substituir o seu, Alice, o de seu adorado pai, Felisberto, e de sua avó Theresa: Helena, Alexandre e Teodora, respectivamente. Voltamos, assim, aos nomes, ao tema da afetividade, da beleza e da sagacidade e da ousadia de uma mocinha charmosa e hábil com a palavra escrita e falada.



Fig. 2 – *Vida de Menina*: Helena (Ludmila Dayer) e seu diário (Fonte: captura de ecrã)

Como Alice/Helena relata, foi do pai, a quem ela, aliás, sempre ouvia e reconhecia como bom contador de casos (Morley, 1988, p. 53), o conselho para escrever um diário. (Morley, 1988, p. 68) Amorosa, ela sonhava em ajudá-lo a sair de uma vida de muita peleja. (Morley, 1988, p. 71); ele, por sua vez, mesmo em meio a tantos problemas, não deixava de sempre realçar a beleza e inteligência da filha. (Morley, 1988, p. 47, 172) Em certos momentos, ela mesma elogia seus dotes, entre os quais ser inteligente e ter modos diferentes dos de toda a família (Morley, 1988, pp. 174-175). Pelo apreço à leitura, Alice era encarregada da tarefa de ler livros e contar as histórias para a tia (Morley, 1988, p. 59), possuindo uma capacidade notável de aprender por observação — como enfatiza, ao falar de sua perspicácia descobrindo a técnica da elaboração de flores artificiais (Morley, 1988, p. 66). Algo curioso, também, é como seu espírito aventureiro e independente se expressa no desejo de ser homem, devido às prerrogativas que esses têm, e enaltecendo a condição feminina apenas em alguns momentos (Morley, 1988, p. 75, 116). Alertando que deveria se cuidar e se impor, sabendo do desgosto dos

¹² Veja Carvalho (2013).

homens por mulheres idiotas (Morley, 1988, p. 168), Helena, mesmo admirando o modo como a mãe gosta do pai (Morley, 1988, p. 82, 107), diz que o excesso de zelo por maridos não lhe parece um sentimento adequado (Morley, 1988, p. 82). Seu lado pragmático é realçado sempre, seja quando explica a razão de fazer "colas-sanfona" para passar nas provas, por achar este um "bom sistema", seja quando salta de um assunto trágico para uma decisão prosaica a tomar, como o momento em que, após contar a triste história de Bela, linda escrava enfeitiçada, fala da necessidade de dar trato à vida (Morley, 1988, p. 112, 129).

Como disse, embora Helena seja o pseudônimo de Alice, Alexandre (como se sabe, o outro nome de Páris, na mitologia grega), o de Felisberto, e o diário tenha sido publicado com os nomes alterados apenas em 1942, essas escolhas me parecem algo singular de ser especulado, em se tratando de uma mulher que, quando garota, em vários momentos realçara, às vezes de modo muito enfático, que não se achava bela (Morley, 1988, p. 77, 138). Destarte, chamou minha atenção, na primeira leitura que fiz do livro, a narrativa do episódio abaixo, que não faz muito sentido se o nome dela, de verdade, não fosse Helena. Leiamos suas palavras:

Naná [sua prima] é linda. Eu me lembro até hoje do desapontamento que tive um dia em que Naná adoeceu. Eu tinha sete anos e era mais tola do que sou hoje. Naná adoeceu e Inhá mandou me chamar para ir lhe fazer companhia. Depois entrou Dr. Teles. Ele tinha chegado naqueles dias e não me conhecia. Olhou Naná corada de febre na cama e disse: "Que menina bonita". Como se chama?" Inhá respondeu: "Maria Orminda". Dr. Teles disse "*Essa menina devia chamar-se Helena*". Inhá disse: "*Olhe uma Helena ali perto*". Ele me olhou e virou a cara como quem diz: "Essa não merece o nome". Eu confesso que desapareci. (Morley, 1988, p. 149)

Embora o nome Alice não seja feio, não há na história registro de alguma Alice, em particular, associada à beleza, como no caso de Helena de Troia. Portanto o comentário do médico, referindo-se à Alice, só faria sentido se fosse Helena o nome verdadeiro dela. Além de seu nome fazer referência à mais bela mulher, filha de Zeus, o nome definido para sua avó é muito significativo: Teodora. A poderosa matriarca não poderia ter um nome, que remete à língua grega, mais apropriado. É recorrente o louvor a avó, como no relato escrito, em que se lembra com saudade daquela que foi o maior exemplo de sabedoria e acolhida (Morley, 1988, pp. 287-289). É ainda sintomático que Helena encerre o diário elogiando a proteção advinda da alma da avó, após, curiosamente, voltar ao tema da beleza, ainda que por comparação com a feiura: finalmente, no confessionário, ela toma coragem e conta ao padre Neves que o achava um homem muito feio (Morley, 1988, p. 335), algo que havia temido dizer por tanto tempo, pois esse juízo estético de um sacerdote era visto como pecado (Morley, 1988, p. 196).

A preocupação com a beleza na decisão da autora pelo nome da mais bela das mortais para usá-lo como personagem vai ao encontro de suas aflições juvenis, já que no livro ela sempre realça o assunto, e mesmo dizendo que não se importa com isso, o fato de reiteradas vezes mencionar a questão estética, como indicamos acima, por meio de alguns exemplos, parece indicar o contrário. Vejamos outra estranha situação. Mais à frente, ela continua: "Eu sei que Naná é bonita e eu não sou; mas não sei porque Iaiá pensa que me inferna ficar comparando nós

duas” (Morley, 1988, p. 150). Em seguida, ao contar sobre a irritação da avó por ver a filha comparar a neta com todas as outras meninas, e sua tentativa de tirar dela o complexo de se achar feia, ela conclui citando as palavras de Teodora: “É tudo mentira, minha filha; você é que é bonita. Nenhuma tem a sua graça, sua inteligência, sua bondade. Você é a primeira menina de Diamantina. Fique certa disso” (Morley, 1988, p. 150). Helena/Alice responde que a avó não deve se preocupar, porque apenas quando criança ligava para isso: “Pode ter certeza, vovó, que só tive inveja das outras quando era pequena; assim mesmo só quando elas iam de viagem” (Morley, 1988, p. 150). O tópico volta de maneira pungente quando, no fim do livro, Helena reproduz a carta que escreveu como mensagem por ocasião do enterro de Teodora, lembrando-se de como a avó falava da beleza, da inteligência e da raça inglesa da neta, aconselhando-a a não celebrar a República, mas a Monarquia (Morley, 1988, p. 289), pois dos nobres ingleses era ela descendente. Que Helena/Alice estivesse acostumada à sua feiura, notada por outros e sempre pelo irmão Renato, é enfatizado no texto. (Morley, 1988, p. 230-1) Ela se destacava por seu gênio estabonado, razão do seu apelido na escola ser “Tempestade”, em oposição a outros piores que ela possuía: “Pau-de-sebo” e “Feiura” (Morley, 1988, p. 241). Mas, para a querida avó, tudo isso deveria ser desconsiderado. Do relacionamento entre as duas, vale ainda lembrar que Teodora era analfabeta, mas é descrita como admiradora de Helena, pois a mocinha escreve e gosta de ouvir suas histórias. A neta, de modo perspicaz, observa: “Engraçado é que ela não se admira de eu contar com a boca. É que ela pensa que escrever é mais custoso” (Morley, 1988, p. 114). Citei esse comentário porque, por meio dele, vemos como a jovem tem consciência da sofisticação que é o relato oral de histórias, ao mesmo tempo que vê, com naturalidade, a habilidade da escritura. Oportuno também notar como a própria Helena afirma que ela “acha poesia em tudo”. (Morley, 1988, p. 153; aqui falando da beleza das roupas brancas da colega que teve um ataque e caiu, tendo de ser desvestida: anágua, corpinho, colete...). A sua habilidade de contar belas histórias pode ser vista, por exemplo, no momento em que descreve a vida amorosa da tia Aurélia, moça diferente de todas as outras da família, pois foi a única das irmãs a escolher o noivo (Morley, 1988, p. 163-4).



Fig. 3 – *Vida de Menina*: Helena (Ludmila Dayer) e sua avó Teodora (Maria Sá).
(Fonte: captura de ecrã)

Pelas observações precedentes, pode-se perceber a singularidade dessa personagem que se constrói por meio da narrativa e notar que a simples escolha dos nomes Helena, Alexandre e Teodora parece ir muito além de mera coincidência — mesmo considerando que o nome verdadeiro da mãe de Alice não era Carolina, mas Alexandrina, e que talvez daí tenha se inspirado para transformá-lo no do pai. No entanto, se a ele se acrescenta Helena e Teodora, essa hipótese se enfraquece e a intenção se desvela. Levando em conta a adoração pelo pai, seu espírito aventureiro e o tema da beleza, sempre em disputa, a hipótese de reverberações do mito no cotidiano de sua vida de contadora de histórias não me parece, assim, descartável. Seria por isso interessante ter acesso a materiais usados pelos alunos daquela época, suas leituras, e à literatura com a qual ela teve contato, embora a Guerra de Troia possa ser conhecida independentemente da leitura específica de literatura clássica, pois se tornou um dado cultural à parte; e, se não quisermos, por cautela, falar em influência, creio que podemos falar de paralelismos, e este me parece um caso muito singular¹³.

Outra memória da mesma personagem – David Neves e o suicídio de Helena

Quando o livro de Helena Morley/Alice Dayrell ganhou nova visibilidade por meio do filme de Helena Solberg, outra adaptação, um pouco esquecida na memória do público brasileiro, mas não menos importante, foi lembrada, pelo menos por aqueles que estudam a história de nosso cinema. Trata-se de *Memória de Helena*, de David Neves, uma releitura bastante peculiar, porque sombria, do diário da alegre e sagaz adolescente na Diamantina do século XIX.

Paulo Emílio Salles Gomes, leitor atento e roteirista da película, muito provavelmente notou a presença do par tão famoso — Helena e Alexandre — na obra de Dayrell¹⁴. Na verdade, qualquer pessoa com algum contato com a tradição grega e interessada em analisar o filme não pensará apenas em coincidência e buscará outros elementos que justifiquem essa opção da autora. Vale notar, em uma breve digressão esclarecedora, que ele próprio, escritor e leitor de Machado de Assis — que, por sua vez, não apenas (re)criou várias Helenas, mas enfatizou a necessidade de relemos os autores gregos¹⁵ —, não apenas dará o título de *Dois vezes com Helena* a um de seus três contos sobre mulheres sedutoras, mas, mais

¹³ Análises da pervivência de aspectos do mito de Helena e de seus avatares em muitos contextos e culturas despertaram e reforçaram meu interesse neste presente estudo. Reporto-me, por comparação, principalmente aos estudos de Edmunds (2015), Gumpert (2001) e Suzuki (1989).

¹⁴ Doravante, em algumas partes, retomo ideias já desenvolvidas anteriormente em Coelho (2010c).

¹⁵ Sobre os gregos, e em particular Helena, em Machado, veja Coelho (2002). Machado, leitor de Ésquilo e Eurípides, parece ter-se dedicado a metamorfosear a figura da Helena — tão paradoxalmente inocente e culpada —, em vários momentos, seja no seu romance *Helena*, seja em contos e peças, como *Lição de botânica*, seja na própria construção da polêmica *Capitu*. Sobre o

importante, fará, neste, Helena e Polydoro seus protagonistas. Como se sabe, na mitologia grega, Polidoro era filho de Hécuba e de Príamo; com a cidade sitiada, fora enviado junto com o tesouro de Troia ao rei da Trácia, Polimestor, genro de Príamo. Quando este soube que Troia havia sido derrotada, matou Polidoro para ficar com o tesouro. Era um rapaz inocente e jovem, que teve um trágico destino. Portanto, nossa hipótese de reverberações da imagem de Helena se sustenta, na medida em que vemos essas conexões entre autores (escritores e cineastas) em torno de nomes e personagens comuns. Lembremos, nesse contexto, que Paulo Emílio também ajudou Paulo Saraceni a levar para o cinema, em 1967, a história de Capitu, que, como Helena de Troia, possuía aquele olhar tão poderoso, sempre destacado em Eurípides e em Machado de Assis¹⁶. Dois anos depois, em 1969, e nove anos depois, em 1977, ele, respectivamente, ao adaptar para o cinema o livro *Minha Vida de Menina* ou escrever o conto *Duas Vezes com Helena*, certamente não ignorava essas conexões.

No filme *Memória de Helena*, David Neves e seu “mestre declarado”, Paulo Emílio, transformaram a astuta personagem em uma jovem reservada, ainda perspicaz, mas sem a leveza da Helena de Alice. A história é revista, agora, não por ela mesma, mas por meio do olhar dos amigos¹⁷, perscrutando os textos e as imagens deixados por ela, que, além de redigir um diário, também é mostrada em filminhos caseiros. *Memória de Helena*, que David Neves via como “falsa ficção”, exige grande atenção do espectador para sua narrativa complexa, atrás da aparente simplicidade, seja do enredo, seja dos enquadramentos e personagens. Recentemente, o filme foi interpretado por Carvalho (2001) como alegoria da morte do Cinema Novo durante a Ditadura. Segundo a autora, o filme pode ser visto também como metacinema:

Conhecer Helena significa entrar em contato com um determinado cinema produzido no Brasil, o que levará a se perceber novas faces de sua história, abrindo espaços para uma exploração mais ampla do Cinema Novo. Os filmezinhos reveladores do passado de Helena tornam-se excelentes pistas na busca de novos dados que possam enriquecer as análises sobre o próprio movimento. Enquanto “epitáfio do Cinema Novo”, ele ainda pode ser visto como uma síntese das principais

tema, veja o artigo em que analiso as referências clássicas em Machado e, principalmente, seu segundo romance, *Helena*, a meu ver, uma releitura da tragédia *Helena*, de Eurípides.

¹⁶ Hécuba, nas *Troianas* de Eurípides, reverberando a etimologia esquiliana, ao usar o verbo *aireo* (arrasar), adverte Menelau a não olhar nos olhos da esposa, recém-capturada: “[...] escapa de vê-la, [...] pois agarra o olhar dos homens, arrasa cidades, queima casas, assim é seu charme” (v. 892-3). Como já informei em outro momento (Coelho, 2010c), no apêndice do roteiro de *Capitu* encontramos anotações de Paulo Emílio para um curso sobre Dom Casmurro e o cinema, no qual destaca que os olhos são um dos grandes temas do texto de Machado. O poder dos olhos de Helena não escapa aos cineastas, como podemos notas em suas primeiras aparições em filmes como *Troianas* ou *Doctor Faustus*, nos *close-up* em Irene Papas ou Elisabeth Taylor. Também no *blockbuster Troia*, como notou Cyrino (2006, p. 132), o dispositivo é usado.

¹⁷ Sobre estratégias de utilizar jogos de olhares produzindo significados mais complexos, veja Xavier (2006, p. 372 ss.)

ideias que lhe deram suporte [...] como metacinema, seria um excelente guia para a exploração da "memória de um cinema". (Carvalho, 2001, p. 132)

A leitura de Carvalho, ao reforçar esta associação entre o nome de Helena e os temas políticos, como a história da morte do Cinema Novo, também destaca os jogos com os nomes das personagens e atrizes, bem como a força mítica de personagens femininas, numa simbiose entre real e ficcional.

Rosa Maria Penna é Helena, Adriana Prieto é Rosa, Olga Danish é Adriana e Áurea Campos é Inês. Não se pode deixar de notar que Rosa Maria Penna, amiga de infância de David Neves, era então mulher do cineasta Glauber Rocha enquanto Helena Ignez era o nome de sua ex-mulher (atriz do primeiro curta-metragem de Glauber Rocha, *Pátio*, 1958). (Carvalho, 2001, p. 134)

Como vemos, Helena atraiu tanto a escritura de Paulo Emílio como as câmeras de outros cineastas brasileiros. A tese de Maria do Socorro S. Carvalho se sustenta bem, a meu ver, e Paulo Emílio e David Neves vêm também ao encontro dos autores que usaram a figura de Helena de modo alegórico. Neves declarou: "Quis fazer um documentário sobre uma personalidade feminina", não por meio dos "fatos marcantes", mas pelas "migalhas marcantes, os momentos despretenhosos onde o ser se revela sem a maquiagem da defesa ou do exibicionismo"¹⁸. O fato de ser um filme intimista, sobre uma moça determinada, não retira essa intenção de também usar a personagem para transcender a singularidade e falar da figura "feminina": o feminino sem máscara nem maquiagem, que pode ser visto em toda mulher, interiorana ou não — aquele poder que Mefistófeles dá a Fausto, por meio do *pharmakon*, e David Neves dá ao espectador. Na literatura grega, de Górgias a Heródoto, de Eurípides a Isócrates, o nome, bem como o corpo de Helena, foram usados para tratar simbolicamente de questões tanto políticas como filosóficas, o que foi possível, em parte, devido à complexidade desta personagem, associada não apenas à Guerra de Troia mas também ao surgimento da própria matriz literária ocidental, com a obra de Homero¹⁹.

No século do cinema, os relatos sobre a filha de Zeus e Leda foram objeto de adaptações, transposições e outras operações. Não é meu objetivo aqui rastrear possíveis citações ou influências sobre Paulo Emílio, mas deve-se notar que entre os vários filmes ligados ao nome e à figura de Helena, sejam os mais autorais ou os mais comerciais, temos exemplos muito significativos. Poderíamos elencar trabalhos anteriores ao de Paulo Emílio, Saraceni e Farias, que ora fazem referências diretas à bela espartana, como *Carnaval Atlântida*, em que "Helena" acaba caindo no samba, dada a impossibilidade de se filmar um épico

¹⁸ Em entrevista a Míriam Alencar, no *Jornal do Brasil*, em 16 novembro de 1969, conforme transcrito na Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra67281/memoria-de-helena>>. Acesso em: 20 ago. 2021.

¹⁹ Veja Coelho (2000, 2002 e 2007).

no Brasil, ora também indiretas, como *Elena e os homens*, *As Damas do bosque de Boulogne* e tantos outros²⁰.

Voltando à *Memória de Helena*, o espectador, bem como os protagonistas Renato (Arduíno Colassanti) e Rosa (Adriana Prieto), estão em constante exercício de releitura dos diários de Helena e da redescoberta de suas imagens aparentemente tão prosaicas — em preto e branco, na provinciana cidade colonial, com a família. Diferentemente da Helena de Alice ou de Solberg, a de Neves (aliás, o primeiro é classificado como comédia; o segundo, drama) não fala praticamente nada sobre o pai e vive em um ambiente dominado por mulheres. A figura masculina importante para ela é a do tio Mário (autor dos filminhos em super8 caseiros em que ela aparecia). No momento em que está fazendo uma filmagem de Rosa no sótão da casa, Helena pergunta sobre Renato e diz em seguida: “Acho que não tenho nenhuma vocação para a vida conjugal; a gente devia se emprestar, em vez de se dar para o outro”. Se nisso ela se parece com a Helena de Dayrell, que em certo momento questionou o funcionamento dos casamentos, como vimos antes, mas que se casou com seu primo Leontino, aos vinte anos, a semelhança se desfaz quando ela, após o encontro com André (Joel Barcelos) e a frustração pelo desencontro afetivo, se mata. À presença da avó, da mãe e das tias, respectivamente Lourdes, Elvira e Ormindá, esta a única identificada (curiosamente, o mesmo nome da prima de Helena Morley, no livro de Alice, a bela Naná), acrescenta-se um conjunto de trabalhadoras, negras, uma das quais é companhia de Helena nas andanças pelos arredores da cidade, Inês (Áurea Campos). Nesse ambiente dominado por figuras femininas, Helena se divide entre o conformismo e a companhia dos gatos, em uma revolta calada, de alguém que se sente mais uma “hóspede”, sem lugar na casa e na família. Essa Helena me faz lembrar de outra, muito pouco estudada, que é a personagem do livro de John Eskiñe, *The Private Life of Helen of Troy*, levado ao cinema por Alexander Korda, em 1927, mas em uma chave cômica, completamente diferente da trágica e complexa protagonista do romance, no qual, desencantada tanto com Páris como com Menelau, ela se conforma em retornar a Esparta, onde vive e expressa comentários muito argutos sobre a condição humana — e feminina²¹.

Presença muito simbólica e significativa é a do importante cineasta Humberto Mauro, fazendo a personagem Mário, tio de Helena. As referências metafílmicas são muito relevantes. A interação entre Rosa e Helena — que para Carvalho (2013, p. 187) “são as duas faces da personagem Helena Morley” — pode, a meu ver, ser comparada com a interação entre Alma e a atriz que emudeceu durante uma encenação de uma Electra, Elisabeth, ambas personagens de *Persona* (1966), dirigido por Ingmar Bergman. Adentrar nessas narrativas de duas mulheres e no conflito, que as leva a atitudes radicais (à recusa da palavra, em Bergman, à recusa da vida, em Neves), é um dos méritos do filme, com uma Helena tão consciente

²⁰ Veja Coelho (2006, 2007, 2008a, 2020, 2021, 2022 e 2023, nos dois últimos casos, trata-se da recepção não no cinema, mas no romance *A cidade sitiada*, de Clarice Lispector, e a peça *A nova Helena*, de Francisco Silva, dois casos singulares de recepção do mito de Helena no Brasil).

²¹ Sobre o filme, do qual hoje restam apenas alguns fragmentos, veja Coelho (2013).

de seu papel, como aquela dos cantos III e VI da *Iliada*, em que a espartana tem muito claro para si que, no futuro, será objeto de narrativas dos poetas²².

Helena vive em Diamantina, de onde sai apenas para uma viagem ao Rio, mas a cidade grande a assusta e ela retorna ao interior; acaba se matando, ao se lançar, doce e vagarosamente, às águas de um açude, de maneira semelhante a Ofélia, após ingerir uma dose de remédios. As análises de algumas cenas e os comentários feitos, aqui, sobre possíveis (e verossímeis) associações, servem para mostrar a complexidade dessa moça do interior, evasiva, mas ao mesmo tempo interagindo com o que ocorre fora de sua província e com a representação da condição feminina. Em um momento em que sai do cinema com a amiga Rosa, onde assistira a *O Evangelho Segundo São Mateus*, de Pasolini, Helena, identificando-se com a mítica Salomé, diz ser esta “a mulherzinha mais decidida” que já vira. Se sua decisão é pela morte, não podemos dizer que seja fraqueza; pelo menos na estrutura narrativa do filme, ela é bastante amadurecida e pode ser naquele contexto e momento cultural relacionada a consequências de uma reflexão existencialista (à la Albert Camus?) sobre o significado de viver, desejar e interagir com os desejos dos outros.



Fig. 4 – *Memória de Helena*: Helena (Rosa Pena) e Rosa (Adriana Prieto).
(Fonte: site da Cinemateca Brasileira. <http://www.bcc.org.br/fotos/815858>)

²² Sobre o tema, destaco a análise de Malta (2016, em volume especial que organizei para a revista *Nuntius Antiquus*, sob o tema *Helena, de Troia a Vila Rica*), das passagens da *Iliada* em que Helena tece batalhas, no canto 3 (Hom. *Il.* 3, 125-128), e a segunda, quando se vê presente em cantos futuros, no canto 6 (Hom. *Il.* 3, 354-358).



Fig. 5 – *Memória de Helena*: Helena (Rosa Pena).
(Fonte: site da Cinemateca Brasileira. <http://www.bcc.org.br/fotos/815858>)

Memória de Helena é um filme pouco conhecido, mas relevante na cinematografia brasileira, tendo sido restaurado recentemente. A semelhança da situação das personagens com aquelas em *Elena*, de Petra Costa, o terceiro filme a ser considerado, pareceu-me perturbadora, e o fato deste último ser um documentário conduzido pela busca da diretora em entender a razão do suicídio da irmã, torna qualquer análise bastante delicada. Não gostaria de falar, aqui, de influência, pois não há registro que a irmã de Petra, Elena – que se matou, em Nova Iorque, em meio ao que parece ter sido um processo depressivo –, tenha assistido ao filme de David Neves e, em caso afirmativo, tenha feito considerações que pudessem indicar qualquer correlação entre sua história e aquela da personagem de Neves. Por outro lado, Petra, a diretora do documentário, me informou, em conversa sobre o tema, que nunca o havia assistido. Portanto, se me proponho a comparar *Elena* e *Memória de Helena*, faço isso no âmbito do paralelismo entre as duas obras. Algumas semelhanças, são, a meu ver, bastante desconcertantes e nos trazem à mente velhos temas da tragédia grega, como o destino, a *átē* enviada pelos deuses e as fatalidades no seio das famílias. Destarte, passemos a *Elena*, nosso último filme a ser considerado neste trajeto das imagens de Helena pelas terras mineiras, seja, como disse antes, como personagem mítica, seja como símbolo da condição feminina.

A lenda a “escorrer pela realidade” — o suicídio de Elena pela lente de Petra Costa

Elena, de Petra Costa, desde o seu lançamento, em 2012, foi um fenômeno de público e crítica no Brasil e no exterior, tendo sido pré-selecionado para indicação ao Oscar 2015 na categoria de melhor documentário. Premiado em diversos festivais, foi debatido em várias universidades e espaços culturais, em diferentes lugares e sob perspectivas advindas dos olhares de cineastas, estudiosos de cinema, filósofos, psicanalistas, médicos e historiadores, entre outros. Se consultarmos o site do filme (www.elenafilme.com), veremos não apenas a lista

de premiações e a repercussão na imprensa, mas também os relatos do envolvimento, impressionantes, afetivo e teórico das pessoas²³.

Petra é uma diretora de documentários cujo primeiro trabalho, *Dom Quixote de Bethlehem* (longa-metragem de 2005), foi seguido pelo curta *Olhos de Ressaca* (2009) — como é divulgado no site “um retrato poético sobre o amor e o envelhecer contado sob a perspectiva de seus avós” —, trabalho laureado em festivais nacionais, embora o título machadiano perturbe, a meu ver, a harmonia da vida conjugal que se revela. Após *Elena*, ela fez o longa *Olmo e a Gaivota* (2014) e depois terminou *Democracia em Vertigem* (2019). Nenhum deles, porém, teve a repercussão de *Elena*, que, para muitos, já nasceu um clássico. De fato, ele produziu, e ainda produz, o desejo de ser revisto — e, aqui, lembro a definição de clássico (ainda que tenha sido dada no campo da literatura) de Italo Calvino: são aqueles livros dos quais, em geral, se ouve dizer: “Estou relendo...” e nunca “Estou lendo...”. Isso ocorre, também, porque nós mudamos, e a cada momento uma obra complexa e rica pode ser apreciada e interpretada de maneira diferente.

Mas o fato é que, em 2015, participei de um debate com a diretora, promovido pelo Centro de Estudos Mineiros da Universidade Federal de Minas Gerais e registrado em uma gravação disponível no site do filme (Coelho, Costa, & Furtado, 2015). Não cheguei a publicar nada sobre *Elena*, mas retorno, aqui, ampliando e refazendo algumas observações que escrevi para aquela ocasião.

Esse filme tem, a meu ver, algo que os gregos chamavam *deinós*, termo que pode ser traduzido como terrível, assustador, ou, de forma mais positiva, extraordinário. Essa palavra aparece, por exemplo, na célebre ode do coro da tragédia *Antígona* (322 ss.), de Sófocles, para se referir ao homem como um ser ao mesmo tempo extraordinário e assustador (gosto de duas palavras inglesas que me parecem indicar isso: *terrible* e *terrific*). No filme de Petra, a duplicidade e a ambiguidade se fazem evidentes, quando a dor causada pelo suicídio da irmã mais velha e a agonia revelada pelos textos e filmes por ela deixados são transformadas em uma narrativa audiovisual extremamente elaborada por meio do apuro técnico e da emoção, conduzida pela narração suave de Petra (quase um oxímoro essa expressão!). Por intermédio da habilidade da diretora, livra-se do esquecimento de uma história profundamente triste — dado o desfecho que teve, o suicídio de Elena — para, justamente, poder esquecê-la. É um processo catártico, vivenciado em uma narrativa muito própria para poder suportar a falta que a irmã lhe fazia, a lembrança e suas próprias inquietações existenciais. Essa narrativa audiovisual é construída de tal modo que o espectador é capturado já nas primeiras cenas para vivenciá-la em uma relação de empatia e cumplicidade. Destarte, nesse documentário poético, Petra segue os passos da irmã mais velha, que partiu para São Paulo e depois aos Estados Unidos, em 1990, a fim de seguir a carreira de atriz, mas acabou se matando, devido a um processo depressivo.

²³ Dois anos após o lançamento, a Arquipélago Editorial publicou *Elena – o livro do filme de Petra Costa*, com o roteiro (de autoria de Petra Costa e Carolina Ziskind) e entrevista com a diretora, além de depoimentos, ensaios fotográficos e imagens de arquivo. Há também textos de intelectuais renomados como Ivana Bentes, João Moreira Salles, Nicolau Sevcenko, Eliane Brum, Michel Laub e Cláudia Laitano, entre outros.

Treze anos depois, com a mesma idade da irmã, contrariando o desejo da mãe, Petra vai tentar percorrer o mesmo caminho, e o filme é fruto dessa dupla jornada: em busca da trajetória da irmã e de suas razões, e em busca de si mesma. Entre tantos aspectos que podem ser (re)vistos e discutidos em relação ao filme, há dois que me chamaram muito a atenção e que são pertinentes para o objetivo deste texto. Começo do início.

Tendo realizado um doutorado sobre tragédias relativas a Helena de Troia e analisado, em parte devido à minha pesquisa sobre suas figurações na Antiguidade, em parte por meu interesse nos estudos de recepção da literatura clássica, suas representações e aquela “fama do nome” (de que falei antes), o primeiro motivo que me atraiu para ver o filme foi por ele se chamar *Elena*. Interessava-me investigar se esse seria mais um dos filmes que têm Helena como personagem, seja na figura individualizada da bela espartana, mas sempre dita troiana, seja como metáfora de mulher — razão, como disse inicialmente, que explica o verso do *Fausto* de Goethe no meu título. Concomitantemente, a pletora de elogios ao filme o tornava convidativo, e dos elogios, aquele da sensibilidade e delicadeza para lidar com a dor em um caso real da morte de um ente amado era (e ainda é), sem dúvida, de grande apelo.



Fig. 6 – Elena e a irmã Petra.

(Fonte: Site do filme *Elena*. <http://www.elenafilme.com/o-filme/>)²⁴

Ao assisti-lo, porém, junto com a compaixão, de imediato comecei a refletir sobre dois aspectos: a) a semelhança entre o perfil e o trágico fim de Elena e aquele da Helena do filme de David Neves; b) um fato ligado à mitologia grega: a referência, em determinado momento crucial do filme e da história de Elena, ao mito de Electra (filha de Clitemnestra e, portanto, sobrinha de Helena). Minha reflexão e aproximação entre personagens e histórias reais e ficcionais me leva-

²⁴ Sou muito grata a Petra Costa por autorizar o uso desta e da próxima imagem do artigo.

vam, porém, a um campo minado (mais à frente espero que fique claro o desconcerto de tratar desse tema), pois o filme traz, a meu ver, uma incômoda situação, apesar de suas melhores intenções, em que realidade e ficção são apresentadas de maneira, ousado dizer, cruel. Essa crueldade já fora notada, por outro motivo, por Fábio Andrade (2012), em seu comentário a

[...] cenas preciosas como as em que a diretora interage com a mãe. Preciosas pois dotadas de uma crueldade extremamente necessária quando o desejo é usar o cinema para se comunicar com os mortos. Ao lado da diretora, a mãe refaz os últimos passos da filha mais velha, obrigada a relembrar cada detalhe daqueles últimos dias, como o laudo legista relata cada marca encontrada nos órgãos retirados do corpo sem vida. (n.p.)

Vamos por partes: primeiro Helena, depois sua vingativa e irada sobrinha, Electra.

Buscando informações sobre o filme, ao me preparar para o debate ao qual haviam sido convidadas Petra e sua mãe (que acabou não podendo ir) encontrei a gravação de uma mesa-redonda sobre o *Elena*, na Universidade de Harvard, ocorrida em 15 de abril de 2014, na qual estavam os professores Nicolau Sevcenko (do Departamento de História da Universidade de São Paulo) e Robb Moss (do Departamento de Cinema da Universidade de Harvard), e também a mãe de Petra, Marília, mas ali identificada como LiAnn. Em 2015, o vídeo estava integralmente disponível na rede, no entanto, atualmente, encontramos apenas o excerto da fala, breve, aliás, de Sevcenko. Seu comentário, pelo que vemos, está editado, pois a transcrição em português de sua comunicação, em inglês, é mais extensa, e, vale notar, tem diferenças consideráveis em relação ao original e ao que apareceu também na legenda do excerto. Transcrevo, aqui, parte desta última:

Eu penso na textura onírica desse filme, e penso na única palavra do título: Elena. Nada mais. Elena, aquela que foi abduzida. Helena de Troia. Elena de Nova York. Como tanto sofrimento, tanta dor, tanta desolação pode se tornar algo tão bonito, tão poético e tão inspirador para todos nós? Ao nos referirmos à mitológica Helena, podemos encontrar alguma luz. Na verdade, a palavra Helena, em grego, significa exatamente isso, luz. Significa a tocha, a luz. Para os gregos Helena simbolizava principalmente isso, a tragédia, enquanto que, para os românticos do século XIX Helena representa a epítome, a síntese de todas as artes. E nesse sentido ela é a essência do que a palavra cultura representa. O filme faz justiça não só à Elena, a jovem atriz aflita, mas também a Helena, o mito. (Sevcenko, 2014a)

Desnecessário explicar, longamente, o comentário, pois é claro em unir mito e história — algo que, diga-se de passagem, o historiador Heródoto já havia feito, ao começar sua história sobre a guerra entre gregos e bárbaros falando da abdução de mulheres, entre as quais, Helena (Hdt., *Hist.* 1, 1-8). Certamente, para alguns, a conexão de Helena com a tragédia se justifica, por ter sido sua beleza, ainda que involuntariamente, causa da guerra e, portanto, de muito sofrimento. Enfim, nesse debate, ao lado de Sevcenko, estava, como disse, Marília, que expôs, ali, sua constante busca para responder à pergunta: “Por que ela fez

isso?” — naturalmente uma situação comovente ouvir uma mãe falar do suicídio da filha e da saudade, da impotência e do sentimento de vazio que a acompanha desde então. Mas em meio à expressão de sua saudade, ela falou sobre a escolha do nome das filhas, Helena, sem h, para ficar um pouco diferente da grega, e Petra, pois queria um nome que indicasse força e decisão. Embora não acreditando que na realidade *nomen est omen*, falamos, aqui, também de um filme que, mesmo sendo um documentário, é poético. Ele pode ser visto também como um *ensaio*, mas não são nomes classificatórios que me interessam. Ainda o vejo no registro do espanto, do assombro, em parte pela conexão dele com outros dois filmes: *Persona* (1966) e *Memória de Helena* (1969). Em uma sequência temporal, podemos dizer que era ficção tornada realidade, e, em um segundo momento, era ficcionalizada, novamente. No primeiro, Alma, uma enfermeira, é encarregada de acompanhar Elisabeth Vogler, atriz que está com a saúde abalada e que se recusa a falar. A interação entre ambas é pautada pela constante exposição de Alma sobre episódios de sua vida, inclusive sobre alguns de seus segredos, nunca, porém, recebendo qualquer resposta ou comentário de Elisabeth. Logo, Alma percebe que sua personalidade está sendo drasticamente afetada pela atriz. Algo semelhante acontece em *Elena*. A tentativa de imersão de Petra no mundo da irmã (já morta, porém) é explícita ao longo do filme, por imagens e palavras, e muito representativa do roteiro:

Elena... sonhei com você essa noite.
[...]

Procuro chegar perto, encostar, mas vejo você em cima do muro, enroscada em fios elétricos [Helena em cima do muro, intocável. Não é nada, como diria Machado de Assis, e já é Homero. A famosa cena de Helena, intocável na Muralha de Troia, no canto III da *Iliada*²⁵.] Eu busco, mexo nos fios... buscando tomar choque. Caio. Morro. (Costa & Ziskind, n.d, p. 5)²⁶

Petra, lembrando uma estada em Nova Iorque, fala de um filme, *A Pequena Sereia*, a que assistiu com a irmã, espantando-se com a sereia que, para se tornar mulher, perdeu a voz, e morreu. Em *Persona*, a atriz foi internada porque parou de falar durante a encenação de uma peça. O filme de Bergman mostra o exato momento em que, no teatro, ela leva a mão ao rosto e, agoniada, olha para câmera. O papel que encenava era de uma Electra (não somos informados se era a de Sófocles, Eurípides ou Ésquilo).

Mais do que a fusão de duas pessoas, Petra e Elena, que pode ser algo subjetivo, fruto de minha perspectiva já condicionada, a presença de Electra se dá de modo objetivo, quase no fim do documentário, quando Petra e a mãe, Marília, recompõem a cena dos seus últimos momentos de Elena no apartamento em que ela viveu. Aqui surge Electra, essa outra personagem mítica, tão sofrida, tão enlutada. Marília relata que, na véspera de sua morte, Elena a chamou e mostrou

²⁵ Sobre o tema, veja tsagalis (2008); quanto ao comentário de Machado, veja coelho (2002).

²⁶ Roteiro publicado em *Elena - O livro do filme de Petra Costa* (2014).

um pôster de uma encenação da tragédia grega *Electra*. É curioso que a imagem mostrada trouxera à sua memória um desenho que ela fizera, quando nova, em que seu rosto estava vincado e ela parecia uma "velha e trágica". (Costa & Ziskind, n.d, p. 39) Na página seis do roteiro, a gravura já é citada como "desenho de sua tristeza". Mas a proximidade entre *Electra* e Marília, no sentido do luto (pelas perdas do pai e da filha, respectivamente), é apenas parcial. Elena também pode ser *Electra*: sua vingança não será matar a mãe, mas matar a si mesma (para punir a mãe e outros familiares?). No filme (e no roteiro, Costa & Ziskind, n.d, p. 21), fala-se das imagens de Petra e de Elena nesse jogo de espelhos, elas deformadas. Elena tem medo da falta de amor, da falta de voz.

Como eu disse, esse filme é uma empreitada existencial homérica, de fazer com que a dor insuportável seja suportável. Petra, qual Sísifo, rola uma pedra por toda a vida, mas saber o peso disso parece diminuí-lo de algum modo. As conexões entre Elena, Marília e Petra reverberam aquela antiga conexão entre tia e sobrinha, na tragédia grega, e os diferentes destinos das protagonistas não parecem ter explicação satisfatória. Lembremo-nos de uma passagem de Eurípides:

[...] Ela veio, pois, da casa de Proteu,
tendo sido abandonada no Egito, não foi
para a Frígia.
E Zeus, para que nascesse entre os mortais
discórdia e carnificina,
enviou a Ílion uma imagem de Helena²⁷.
(Eurípides, *Electra* 1280-3, trad. Karen Sacconi)

Gostaria de concluir, lembrando novamente um trecho do livro de Heródoto, no qual o historiador grego fala de Frínico, considerado um dos criadores da tragédia grega (de quem restam pouco fragmentos), e de *A captura de Mileto*, uma de suas peças, encenada em 492 a.C. Segundo o historiador (Hdt. *História* 6, 21), tal espetáculo causou tamanha comoção na cidade que o dramaturgo teve de pagar uma multa de mil dracmas (salário anual de um artesão), e foi decretado que ninguém poderia representar esse drama. Talvez por isso, exceto pelos *Persas*, de Ésquilo, todos os tragediógrafos encenavam mitos, pois tratar diretamente dos fatos — corpos, entes queridos mortos, feridas abertas — está além de nossa capacidade estética. O mito é um espelho que torna suportável refletir a/sobre a realidade. Petra mergulha na história da irmã e, representando-a, se afoga, qual a Helena de David Neves, mas, mesmo sendo um documentário, tudo é, claro, uma ilusão, que, no entanto, dará a ela condição de navegar no mundo real, do dia a dia. Como em toda tragédia, nenhuma saída é fácil, e ninguém fica incólume. É de Petra, como diretora, a decisão de mostrar sua mãe apontando para a imagem de *Electra*, que, antes, fora indicada a ela por Elena, que não falou, apenas apontou o dedo. Ficamos, igual a outra Marília (aquela abandonada por

²⁷ 'Ελένη τε θάψει: Πρωτέως γάρ ἐκ δόμων / ἤκει λιποῦσ' Αἴγυπτον οὐδ' ἦλθεν Φρύγας; / Ζεὺς δ', ὥς ἔρις γένοιτο καὶ φόνος βροτῶν, / εἰδῶλον Ἐλένης ἐξέπεμψ' ἐς Ἴλιον.

Dirceu, na triste Vila Rica), a bordar um lenço de saudades, a querer saber o que ela realmente poderia dizer, mergulhados, feito Petra, no silêncio da imagem sem explicações, naufragos na impossibilidade de expressar palavras.

Com essa cena a que aludo – tão incômoda para qualquer análise – e com uma imagem congelada do filme de Petra, concluo o que não parece ter conclusão, pois essa pedra-ofélia a afundar, ou flutuar, deixa ainda muitas questões. Revelar ou não revelar, eis uma paráfrase da questão daquele Hamlet que, perdendo o pai, se perde, sem Ofélia, sem resposta²⁸. “O mito é o nada que é tudo.” Helena pode não passar de uma “túnica vazia”, comovente expressão de Seféris, no famoso poema pacifista *Helena*, de 1953²⁹, mas que a cada vez que cai sobre o corpo de uma mulher determinada, paradoxalmente a desvela, trazendo *eros* e *eris*, em agri doce conjugação.



Fig. 7 – *Elena*: Petra Costa.
(Fonte: Site do filme *Elena*. <http://www.elenafilme.com/o-filme/>)

²⁸ Diga-se de passagem, uma personagem comparável a Electra, por alguns, como João Canijo, cineasta português que levou para a tela tanto o mito de Electra como o de Ifigêneas, passados num Portugal contemporâneo. Sobre a defesa de ser Hamlet uma nova Electra, veja Canijo (2013), em dossiê que organizei sobre a recepção dos clássicos no cinema, literatura e teatro.

²⁹ Na tradução de Paes: E por Helena durante dez anos fomos massacrados.[...]/ Por uma túnica vazia uma Helena.[...]/ Solitário ancorei com esta fábula,/ Se é verdade que de fábula se trata,/ Se é verdade que os homens não irão cair de novo/ No velho engano dos deuses.

Referências bibliográficas

- Adorocinema. (s.d.). Vida de menina [Portal]. Disponível em <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-14572/vod/#:~:text=Pouco%20ap%C3%B3s%20a%20aboli%C3%A7%C3%A3o%20da,%A9m%20de%20se%20achar%20feia>.
- Ahl, F. (2007). Memories of War. In Winkler, M. M. (Ed.), *Troy: From Homer Iliad to Hollywood Epic* (pp. 163-185). Malden: Blackwell.
- Andrade, F. (2012). Elena, de Petra Costa: As formas da morte. *Cinética – cinema e crítica*. Disponível em <http://www.revistacinetica.com.br/elena.htm>. Não paginado.
- Assis, M. de. (1977). *Helena*. (2ª. ed.). São Paulo: Civilização Brasileira.
- Austin, N. (1994). *Helen of Troy and Her Shameless Phantom*. Ithaca: Cornell University Press.
- Azevedo, A. V. de. (2016). Por amor a Hs. *Nuntius Antiquus*, 12(1), 156-179. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/nuntius_antiquus/article/view/17151/13926
- Bañuls, V., Fialho, M. do C., López, A., De Martino, C., Morenilla, C., Pérez, A. P. & Silva M. de F. S. (2007). *O mito de Helena, de Tróia à atualidade*. Coimbra: Instituto de Estudos Clássicos.
- Bergman, I. (Diretor). (1966). *Persona* [filme]. Suécia: AB Svensk Filmindustri.
- Bresson, R. (Diretor). (1948). *As damas do bois de Boulogne* [filme]. França: Les Films Raoul Ploquin.
- Burle, J. C. (1952). *Carnaval Atlântida* [filme]. Brasil: Atlântida Cinematográfica.
- Calame, C. (1981). Hélène. In Bonnefoy, Y. (Ed.), *Dictionnaire des mythologies*. Paris: Flammarion.
- Canijo, J. (2013). A individualidade da representação nos clássicos. *Clássica*, 26(2), 175-186.
- Carvalho, M. do S. (2001). Memória de um cinema. In F. P. Ramos, M. D. Mourão, A. Catani, & J. Gatti (Orgs.), *Estudos de Cinema – 2000 – SOCINE* (pp. 130-145). Porto Alegre: Sulina.
- Carvalho, M. do S. (2013). Duas Helenas - Entre filmes, diários e memórias. In A. M. L. de Mello, B. D'Angelo, C. Gerbase, R. T. de Souza & S. Jacoby (Orgs.), *Literatura e cinema: encontros contemporâneos* (pp. 178 -195). Porto Alegre: Dublinense/FAPA.
- Cassin, B. & Mathieu, M. (2000). *Voir Hélène en toute Femme: D'Homère à Lacan*. Paris: Institut Sanofi-Synthélabo.
- Clader, L. L. (1976). *Helen: The Evolution from Divine to Heroic in Greek Epic Tradition*. Leiden: Brill.
- Coelho, M. C. de M. N. (2000-2001). Imagens de Helena. *Classica - revista brasileira de estudos clássicos*, 13 (13/14), 159-172. Disponível em <https://revista.classica.org.br/classica/article/view/481/419>
- Coelho, M. C. de M. N. (2002). Helena, Eurípides e Machado de Assis. *Espelho - Revista Machadiana*, 8-9, 37-61.
- Coelho, M. C. de M. N. (2006). Helena, de Tróia ao cinema latino-americano: Cinzas do paraíso, de Marcelo Piñeyro. *Argos*, 30, 65-83.
- Coelho, M. C. de M. N. (2007). Helena de Tróia no cinema: Metamorfoses do mito. In M. M. Santos (Org.), *Anais do 2 Simpósio de Estudos Clássicos da USP*. São Paulo: Humanitas, Vol. 1 (pp. 131-159).
- Coelho, M. C. de M. N. (2008a). Diderot em preto e branco: as paixões de M^{lle} d'Aison e de M^{me} de La Pommeraye segundo Robert Bresson. *Rapsódia*, 3, 65-96. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/rapsodia/article/view/152639>
- Coelho, M. C. de M. N. (2008b). Helena de Tróia no cinema nacional?! O senhor se admira!? Não, não, absolutamente. *Letras Clássicas*, 12, 251-258. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/letrasclassicas/article/view/73911>
- Coelho, M. C. de M. N. (2010a). Ilusão e representação na Helena de Eurípides. In Z. A. V. Cardoso, & A. S. Duarte (Orgs.), *Estudos sobre o teatro antigo* (pp. 51-78). São Paulo: Alameda.
- Coelho, M. C. de M. N. (2010b). O fausto de Helena no Convento de Manoel de Oliveira. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, 30(43), 25-52. Disponível em <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/6514/5517>
- Coelho, M. C. de M. N. (2010c). Entre o mito e a história: As adaptações de *Duas vezes com Helena*, de Paulo Emílio Sales Gomes. In M. Cristiá, & T. Tal (Orgs.), *Cuestiones del tempo presente. Cine, identidades e Historia en América Latina desde la democratización*. Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Question du temps présent. Disponível em <http://nuevomundo.revues.org/58334>
- Coelho, M. C. de M. N. (2011a). A Helena de Manfred Noa. *Archai*, 7, 115-121. Disponível em <https://periodicos.unb.br/index.php/archai/article/view/8258>

- Coelho, M. C. de M. N. (2013). A vida privada de Helena de Tróia nos loucos anos 20 em Hollywood. *Classica – revista brasileira de estudos clássicos*, 26(2), 191-223. Disponível em <https://revista.classica.org.br/classica/article/view/266/227>
- Coelho, M. C. de M. N. (2016). Helena troiana: A fama de um nome e o desejo de vingança no cinema. *Artefilosofia*, 11(20), 15-32. Disponível em <https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/439>
- Coelho, M. C. de M. N. (2020). A retórica, o demônio, o espelho e suas imagens - Antônio Vieira à luz de Platão. In S. Rocha (Ed.), *História, Linguagem e Imagem na Oratória*. (pp. 181-203). Campinas: Pontes Editora.
- Coelho, M. C. de M. N. (2021). *Elena et Les Hommes or Paris Does Strange Things – Eros and Eris* in Jean Renoir Reception of Helen of Troy. *Nuntius Antiquus*, 17(2), 261-290. Disponível em https://periodicos.ufmg.br/index.php/nuntius_antiquus/issue/view/1794
- Coelho, M. C. de M. N. (2022). Heroínas interioranas sitiadas: Lucrécia, de Clarice. In I. Cardoso, L. Lopes, & M. C. de M. N. Coelho (Eds.), *Kléos - entre Deuses, Homens e Heróis* (pp. 297-328). Belo Horizonte: Fino Traço Editora.
- Coelho, M. C. de M. N. (2023a). Helena pandêmica. In M. A. de O. Silva, K. T. C. de Azevedo, & E. C. P. dos Santos (Orgs.), *O Feminino na Literatura Grega e Latina* (pp. 43-66). Teresina: Ed. Universidade Federal do Piauí. Disponível em https://www.ufpi.br/arquivos_download/arquivos/EDUFPI/2023_O_FEMININO_NA_LITERATURA_GREGA_E_LATINA_2023.pdf?fbclid=IwAR1wyVgt2ijy2noIwMiX29s9ClawqWcOV5q7msLgJWYvHMASF9gtvpWLFML
- Coelho, M. C. de M. N. (previsto para publicação em 2024). Sedução e sofrimento em *Lazzaro e A Nova Helena* de Francisco Pereira da Silva. In C. Soares, F. Lessa, & G. Ieranò (Eds.), *Com as Mãos se Faz a Paz, se Faz a Guerra: Homenagem a Maria do Céu Fialho*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Coelho, M. C. de M. N., Costa P., & Furtado, J. (2015). Debate sobre o filme promovido pelo Centro de Estudos Mineiros da UFMG. Disponível em <http://www.elenafilme.com/debates/coincidencias-estranhamente-familiares/>
- Costa, P. *Elena*. Disponível em <http://www.elenafilme.com>
- Costa, P. (Diretora), Costa, P. & Ziskind, C. (Roteiristas). (2012). *Elena* [filme]. Brasil: Busca Vida Filmes.
- Costa, P. (2015, ago. 6). Costa participa de debate sobre Elena na UFMG. *Elena Filme* [vídeo]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=l-5S0Zd36_Q.
- Cyrino, M. S. (2007). Helen of Troy. In M. Winkler (Ed.), *Troy: From Homer's Iliad to Hollywood Epic* (pp. 131-147). Oxford: Blackwell.
- Edmunds, L. (2015). *Stealing Helen: The Myth of the Abducted Wife in Comparative Perspective*. Princeton: Princeton University Press.
- Elena: um filme de Petra Costa*. Disponível em <http://www.elenafilme.com>
- Elena - O livro do filme de Petra Costa*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2014.
- Eurípide. *Hélène*. (1923). Ed. do grego, notas e trad. de H. Grégoire, Les Belles Lettres.
- Farias, Mauro (Diretor). (2002). *Dois vezes com Helena* [filme]. Brasil: Abacaxi Filmes.
- Gomes, P. E. S. & Telles, L. F. (2008). *Capitu. Roteiro baseado no romance Dom Casmurro, de Machado de Assis*. São Paulo: Cosac Naify.
- Górgias. (1998). Elogio de Helena. Trad. Maria Cecília de M. N. *Cadernos de Tradução*. São Paulo: Humanitas.
- Gumpert, M. (2001). *Grafting Helen: The Abduction of the Classical Past*. Madison, WI: University of Wisconsin Press.
- Klejn, L. S. (2012). *Incorporeal Heroes*. Cambridge: Cambridge Publishing.
- Malta, A. (2016). Metapoesia e a Helena de Homero. *Nuntius Antiquus*, 12(1), 13-25. Disponível em https://periodicos.ufmg.br/index.php/nuntius_antiquus/article/view/17143
- Michelakis, P. (2001). The past as a foreign country? Cinema, Greek Tragedy and the politics of space. In Budelmann, F. & Michelis, P. *Homer, Tragedy and Beyond*. Society for the Promotion of Hellenic studies.
- Morley, H. (1998). *Minha vida de menina*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Munteanu, D. (2016). Helen's *Eidola* in nineteenth-century European Imagination. *Nuntius Antiquus*, 12(1), 141-159. Disponível em https://periodicos.ufmg.br/index.php/nuntius_antiquus/article/view/17150/13925

- Neves, D. (Diretor), Neves, D. & Gomes, P. E. S. (Roteiristas). (1969). *Memória de Helena* [filme]. Brasil: Filmes da Matriz/Estrela Dalva Prod. Cinem.
- Nikoloutsos, K. P. (2016). Helen's semiotic body: Ancient and modern representations. *Nuntius Antiquus*, 12 (1), 187-213. Disponível em https://periodicos.ufmg.br/index.php/nuntius_antiquus/article/view/17153/13928
- Pessoa, F. (1972). *Mensagem*. (10.^a ed). Lisboa: Ática, 1972. Disponível em <http://arquivopessoa.net/textos/1274>
- Renoir, J. (Diretor). (1957). *Elena e os homens* [filme]. França: Franco London Films; Les Films Gibé; Electra Compagnia Cinematografica.
- Roisman, H. (2006). Helen in the *Iliad*: Causa Belli and Victim of War: From Silent Weaver to Public Speaker. *AJPh*, 127, 1-36.
- Romilly, J. (1988). La belle Hélène et l'évolution de la tragédie grecque. *Les études Classiques*, 56(2), 129-134. Disponível em <https://neptun.unamur.be/files/original/c4a69b9b18bf4e-73b93c7cf303139ab0af303522.pdf>
- Sacconi, K. A. (2012). *Electra de Eurípides: Estudo e tradução* (Dissertação de Mestrado, FFLCH-USP). Disponível em <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-30102012-115821/pt-br.php>
- Saraceni, P. C. (Diretor). (1982). *Ao sul do meu corpo* [filme]. Brasil: Embrafilme; Sant'Anna.
- Schwarz, R. (1997). *Duas Meninas*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Seféris, G. (1995). *Poemas*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Nova Alexandria.
- Segal, C. (1998). Beauty, Desire and Absence: Helen in Sappho, Alcaeus and Ibycus. In Segal, C. *Aglaia: The poetry of Alcman, Sappho, Pindar, Bacchylides and Corinna*. Maryland: Rowman & Littlefield Publishers.
- Sevcenko, N. (2014a, ago. 18). *O historiador Nicolau Sevcenko fala sobre o filme Elena* [vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=lvh-1jaYIAE>. Reproduzido de <http://www.elena-filme.com/noticias/elena-de-troia-elena-de-nova-york/>.
- Sevcenko, N. (2014b). Elena de Troia, Elena de Nova York. In *Elena – o livro do filme de Petra Costa*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2014, 12-15.
- Skutsch, O. (1987). Helen, her Name and Nature. *Journal of Hellenic Studies*, 107, 188-193.
- Solberg, H. (Diretora), Morely, H., Soarez, H. & Solberg, H. (Roteiro). (2004). *Vida de menina* [filme]. Brasil: Raccord e Produções e Radiante Filmes. 101 min.
- Suzuki, Mihoko (1989). *Metamorphoses of Helen: Authority, Difference, and the Epic*. Cornell: Cornell University Press.
- Tsagalis, C. (2008). *The Oral Palimpsest: Exploring Intertextuality in the Homeric Epic*. Cambridge, MA: Harvard University Press. Disponível em <http://chs.harvard.edu/CHS/article/display/6001>
- Winkler, M. M. (2016). Helenê kinêmatographikê; or, Is this the face that launched a thousand films? *Nuntius Antiquus*, 12(1), 219-261. Disponível em https://periodicos.ufmg.br/index.php/nuntius_antiquus/article/view/17154/13929
- Xavier, I. (2006). Cinema, revelação e engano. In A. Novaes (Org.). *O olhar* (pp. 367-383). São Paulo: Companhia das Letras.

Resumo

Este artigo trata da recepção em algumas obras artísticas brasileiras da figura de Helena de Troia, a quem desejo (eros) e discórdia (eris) estão intimamente ligados. Serão analisados os filmes *Memória de Helena* (1969), de David Neves, *Vida de Menina* (2004), de Helena Solberg — ambos baseados no livro de memórias *Minha Vida de Menina* (1962), de Helena Morley —, e *Elena* (2012), de Petra Costa. Embora nenhum deles seja uma adaptação ou transposição do mito de Helena, como figura feminina individualizada, “a fama do nome”, como disse Górgias (*Elogio a Helena*, § 2), indica aproximações estreitas entre aspectos da caracterização das protagonistas de todas essas obras e da mais bela e sedutora personagem da literatura grega.

Abstract

This article deals with the reception in some Brazilian artistic works of the figure of Helen of Troy, with whom desire (*eros*) and discord (*eris*) are closely linked. The films *Memória de Helena* (1969 by David Neves and *Vida de Menina* (2004) by Helena Solberg (both based on the memoir *Minha Vida de Menina* (1942) by Helena Morley) and *Elena* (2012) by Petra Costa, will be analyzed. Although none is an adaptation or transposition of the myth of Helen as an individualized female figure, “the fame of the name” as Gorgias said (*Encomium of Helen*, § 2), indicates close approximations between aspects of the characterization of the protagonists of all these works and the most beautiful and seductive character in Greek literature.

“O espaço agredido”: algumas imagens bélicas em José Luandino Vieira

“The battered space”: some war images in José Luandino Vieira

Maria do Carmo Cardoso Mendes

Universidade do Minho
mcpinheiro@elach.uminho.pt
ORCID: 0000-0002-5353-4976

Palavras-chave: Vieira (José Luandino), Espaço, Violência, literatura angolana.
Keywords: Vieira (José Luandino), Space, Violence, Angolan literature.

1. Introdução

Em entrevista realizada em 2019, o escritor angolano José Luandino Vieira define Luanda como um espaço geográfico feito “de tensões e lutas de toda a natureza” (Vieira, 2019, p. 21). A prevalência que a capital angolana tem na obra literária de José Luandino Vieira é incontroversa em termos de história pessoal – a ela foi o escritor buscar um dos seus nomes; nos seus musseques cresceu, na prisão de S. Paulo foi encarcerado¹ – e em termos literários, pela quantidade de vezes que ela surge representada em contos e romances. O inconformismo do

¹ Doze anos da vida de José Luandino Vieira foram passados em prisões. A primeira vez aconteceu em 1959, quando o escritor esteve detido na cadeia de S. Paulo durante um mês. Dois anos depois, seria novamente detido em Lisboa e condenado a catorze anos de cárcere. Cumpriu onze anos de prisão, entre Luanda e o campo de concentração do Tarrafal, na ilha cabo-verdiana de Santiago, sob acusação de terrorismo.

No romance *O diabo foi meu padeiro* (2019), o escritor cabo-verdiano Mário Lúcio Sousa recorda nos seguintes termos a chegada de escritores angolanos ao campo de concentração: “António Jacinto, Luandino Vieira e o cambuta António Cardoso são os brancos do grupo. Eles chegaram ao Campo em 1964. Foram eles que sacudiram a pena para a rua e Portugal conseguiu negar mais que o Campo estava com presos políticos” (Sousa, 2019, p. 217).

A publicação de *Papéis da Prisão*, em 2015, esclarece, nas palavras introdutórias de José Luandino Vieira, esse longo período de cárcere e a importância que ele desempenhou na sua vida e na sua obra: “Do Aljube, em Lisboa, ao Campo de Trabalho no Tarrafal, passando por todas as cadeiras disponíveis na nossa terra de Luanda, palmilhei doze anos da estrada da minha vida.

escritor com o nome oficial da cidade está bem patente na razão que o conduziu a dar a um romance o título *Luuanda*:

Foi para marcar a diferença entre a cidade colonial de Loanda, a cidade de Luanda que era a designação colonial da capital da província de Angola – naquele tempo era província – que decidi escrever como tinha aprendido a escrever em quimbundo, com as vogais longas (Vieira, 2019, p. 22).

A ficção narrativa faz de Luanda uma protagonista constante: a Luanda da infância, a Luanda como projeto político, a Luanda de espaços prisionais (nos quais o próprio escritor sofreu), a Luanda da guerra civil pós-independência e a Luanda de hoje, observada à distância do remoto Minho português.

Na sua multiplicidade cultural, étnica e sociológica, Luanda é um espaço fascinante na escrita de José Luandino Vieira; não um lugar paralisado no tempo histórico dos últimos anos da colonização portuguesa e da guerra colonial, mas uma geografia onde micro espaços são cenários de realidades contrastantes. Se no passado os conflitos apontavam sobretudo para segregação, discriminação e violência racial explícitas, no presente identificam essencialmente problemas de trabalho, de habitação e de falta de oportunidades, vividos num lugar privilegiado no retrato da capital: o musseque.

Luanda é um microcosmo que exhibe múltiplos tipos de violência na ficção de José Luandino Vieira. Sob uma superfície recheada de alterações e de certa sofisticação (principalmente a nível arquitetónico), desvenda o escritor um universo conflituoso (no passado e no presente). Os textos que aqui analiso retratam um longo período que abarca quase todo o século XX.

Nas deambulações de variados grupos humanos onde se destacam crianças e mulheres angolanas que protagonizam romances e contos de José Luandino Vieira, o leitor percorre um espaço geográfico multifacetado, com cambiantes que acompanham a própria História de Angola no século XX. O espaço físico é lugar de confrontos raciais, de crueldade, de dissensos culturais e de conflitos entre colonizados e colonizadores, mas ainda de manifestações de solidariedade, de resiliência e de afirmação de identidade. Pelos trajetos e discursos das personagens, o leitor reconstrói não só a geografia física, mas sobretudo os espaços mentais de seres humanos que constroem identidades diante de inúmeras adversidades, sobretudo as que representam práticas de brutalidade colonial.

A ficção de José Luandino Vieira permite ainda observar, no protagonismo recorrente de personagens infantis que vão desenvolvendo maturidade, consciência ética e formação de valores, a presença do *Bildungsroman*. No plano linguístico, ressalta o modo como a construção de identidades passa por registos peculiares que, em última instância, questionam a linguagem colonial – nos sentidos real e metafórico. Evidencia-se ainda a violência da linguagem do colonizador. São estes aspetos que o ensaio analisa, demonstrando que o musseque é um espaço que o

Hoje, continuando essa caminhada, vou carregando o que dela está em mim e nos escritos que fui produzindo” (Vieira, 2015, p. 10).

narrador organiza em confronto com a centralidade urbana, mas ainda e sobretudo em exemplo de reinvenção de formas de humanidade dos seus habitantes.

2. O musseque na cidade colonial

Nos contos – estórias – e romances de José Luandino Vieira, o musseque é o espaço que simboliza a existência do colonizado e o conflito com o colonizador. Cécile Fromont (2006, p. 63) identifica os sentidos que o termo musseque possuiu na cidade de Luanda: a um sentido original de natureza física sobrepôs-se, nos últimos anos da administração colonial, um sentido sociológico, que aproxima o musseque de cidades africanas (não apenas Luanda) das favelas, o que equivale a dizer que esse espaço representa a marginalidade geográfica (do centro para a periferia da capital), a exclusão social, a pobreza e a segregação racial:

Musseque as a term first referred to the indigenous neighborhoods of the city built in traditional architecture but evolved to be a euphemism used in the twentieth century by the colonial administration to name the shantytowns where the Africans newly emigrated from the countryside found refuge as the rural exodus grew exponentially.

A precaridade do musseque é incorporada pelos seus habitantes, particularmente em situações de adversidade climática. Uma chuva que “deixou um rasto funesto no musseque de casas de zinco, pau-a-pique, madeira, latas velhas, papelão até” (Vieira, 2003a, p. 59), leva Maria, a mulher do protagonista homónimo do romance *A vida verdadeira de Domingos Xavier*, a pensar que o centro da cidade, reservado aos brancos, não pode ser afetado pela destruição provocada por uma chuva intensa: “Na sua imaginação, ali, em Luanda, a chuva só ia cair no mar ou nas ruas dos musseques, não podia mesmo cair no sítio ocupado por essas casas bonitas dos brancos, com seus grandes jardins (Vieira, 2003a, p. 67).

O protagonismo da cidade de Luanda evidencia-se na obra de estreia de José Luandino Vieira, *A Cidade e a Infância*, dedicada à capital de Angola e às crianças que, como o escritor, nela cresceram. Considerada por Salvato Trigo como “antetexto de praticamente toda a *escrita* luandina, como o próprio escritor o pretende quando afirma que ‘nessas suas primeiras histórias já está tudo’” (Trigo, 1981, p. 210), a obra, constituída por dez estórias – relevando, portanto, o registo da oralidade – tem como *leitmotiv* a saudade da infância, não no sentido de desejo de regresso a ela, mas enquanto “ânsia de que o presente e o futuro pudessem ser vividos com o mesmo *espírito* livre da infância, sem factores de perturbação psicossocial” (Trigo, 1981, p. 210).

Neste binómio que estrutura as estórias de *A Cidade e a Infância*, os dois conceitos excluem-se mutuamente, como assinala Salvato Trigo, pois ao desenvolvimento da cidade corresponde o desaparecimento dos tempos da infância, sinónimo de despreocupação, e de ausência de preconceitos raciais e sociais. Crianças negras, mulatas e brancas convivem harmoniosamente, mas cedo se apercebem que a construção de prédios de ferro e cimento as expulsa para habitações precárias – as casas de “pau a pique e zinco” – e que os caminhos de areia vermelha são substituídos por “asfalto negro”. Assim, “A cidade anula (...)

a infância e faz nascer o *musseque*, espaço marginalizado e emblema da divisão étnico-social por ela provocada” (Trigo, 1981, p. 214).

As transformações urbanísticas da cidade de Luanda (a cidade da infância do escritor) são percebidas por várias personagens como manifestações de exclusão social e de devastação do espaço que sempre habitaram. A este respeito, é relevante a descrição feita no romance *Nosso Musseque* (escrito na prisão da PIDE, entre dezembro de 1961 e abril de 1962; publicado apenas em 2003), num processo de antropomorfização da cidade de Luanda:

(...) sentia-se mesmo, cada mês que passava, a cidade a vir devagarinho, sem grande barulho, aparecer por todos os lados, as camionetas de burgau e areia roncando, servente abrindo as valas de encher de pedra, as casas novas coloridas, varanda na frente, quintal de flores, a empurrar, atropelar as antigas cubatas de pau-a-pique. Ficavam os zínco no chão, no meio do barro de canas partidas (Vieira, 2003b, pp. 147-148).

Existe uma diferença assinalável na qualidade dos materiais das habitações e nas suas implicações sociológicas, como é demonstrado na análise de Adelino Torres sobre o processo de urbanização de Angola entre as décadas de 1940 e 1970. O recenseamento do país realizado em 1940, afirma terem sido eliminadas todas as construções de indígenas que não se encontrem nos centros urbanos da colónia. Embora o conceito de “centro urbano” não seja definido, ele exclui os *musseques*. Nas décadas de 1940-1950, a maioria da população branca vive em casas de cimento, ao passo que “la quasi-totalité de la population africaine, noire et métisse, résidait dans des constructions faites avec des matériaux ‘pauvres’: briques de boue séchée au soleil et ‘d’autres matériaux’” (Torres, 1986, p. 31). A polarização habitação (materiais)/raça acentua-se na década de 1960 e desencadeia uma oposição cada vez mais acentuada entre a cidade moderna e os bairros periféricos, os *musseques*:

Ceux-ci sont repoussés dans l’espace (habitat) et dans le temps (distances à parcourir) et pratiquement effacés de la mémoire collective urbaine. En dépit de l’imaginaire ‘multiracial’ toujours présent dans le discours officiel. (...)

La colonisation est, contrairement à son projet, un système de ruptures et non d’intégration, quelle que soit la sincérité des mots par ailleurs (Torres, 1986, pp. 32 e 49).

A Luanda representada em *A Cidade e a Infância* (tal como a que surge em *A vida verdadeira de Domingos Xavier*) compreende, por consequência, dois espaços bem definidos e mutuamente repelidos: separados pela “fronteira de asfalto”, localizam-se, de um lado, o espaço dos *musseques* – a cidade dos africanos: negros, mestiços e alguns brancos desprotegidos – e, do outro, o espaço de prédios de cimento e ferro – a cidade dos europeus brancos. Como revela Manuel Ferreira (2007, p. 27), “De cidade mista, Luanda se transforma em cidade bipartida e bivalente. A uma mudança física correspondeu uma mudança social (racial)”.

A conclusão do conto que dá título à coletânea e que, significativamente, é colocado num ponto central da obra (é o quinto texto de *A Cidade e a Infância*) sintetiza esta visão que antagoniza os dois conceitos, ao mesmo tempo que revela

como a transição da meninice para a idade adulta representa uma perda e uma consciência das clivagens (sociais, económicas e raciais): "Fizera-se homem. A infância aparecia diluída numa cidade de casas de pau-a-pique, zinco e luandos, à sombra das frescas mulembas onde negras lavavam a roupa e à noite se entregavam (Vieira, 2007, p. 97).

O musseque configura-se como ghetto que aprisiona os seus habitantes. A saída dele (obstruída pela fronteira de asfalto) só é possível em circunstâncias excepcionais, que são as de violência, representadas no romance *A verdadeira vida de Domingos Xavier* pela captura de um negro. Domingos Xavier, tratorista na construção de uma barragem², é detido por dois sipaios e sujeito a violentas agressões, ainda no musseque. Suspeitam as autoridades que integra algum movimento de revolta contra o colonizador e sofre o mesmo destino que outros colegas do musseque. É esta suspeita, que o próprio se obstina em negar, apesar de torturas diárias, que as autoridades transmitem à sua mulher: "– O teu homem é um bandido. Queria matar os brancos todos. O melhor é esqueceres" (Vieira, 2003a, p. 33).

A recusa de Domingos Xavier em denunciar nomes de colegas empenhados na luta pela emancipação de Angola significa uma indefetível resistência a múltiplas torturas, que acabarão por determinar a sua morte. Todavia, a determinação dos seus vizinhos na realização de uma festa constitui uma manifestação de oposição ao poder colonial, a partir da constatação de que o homicídio de Domingos Xavier não vergará a firmeza de combate. Neste sentido, o musseque é também, simbolicamente, berço de vida e de luta contra a opressão, como se conclui das palavras do alfaiate Mussunda:

– Irmãos angolanos. Um irmão veio dizer que mataram um nosso camarada. Se chamava Domingos Xavier e era tractorista. Nunca fez mal a ninguém, só queria o bem do seu povo e da sua terra. (...) Não vamos chorar mais a sua morte porque, Domingos Xavier, você começa hoje a sua vida de verdade no coração do povo angolano... (Vieira, 2003a, p. 110)

Tal como se verificou em Lourenço Marques com os caniços, os musseques luandenses foram, como realçou Margarida Calafate Ribeiro (2019, p. 49), espaços vitais – de línguas, culturas e afirmação política:

O musseque de Luanda e o caniço da antiga Lourenço Marques vão ser eleitos como os espaços de onde vai emergir o projeto independentista anti-colonial. E por isso, nesta literatura, o musseque/caniço não vai ser descrito apenas à maneira neo-realista, denunciando tudo o que não tem, mas também como o lugar que também tem, e que os outros desconhecem.

² José Luandino Vieira confessou numa entrevista a Michel Laban: "Trabalhei na barragem de Cambambe dois anos. Gosto de dizer sempre isso porque *A vida verdadeira de Domingos Xavier* passa em Cambambe e, em grande parte, o que se lá conta passou-se e, salvo os nomes, que estão alterados, as pessoas existiram" (Laban, 1980, p. 16). Esta declaração permite estabelecer nexos entre a vida e a escrita, entre a realidade e a ficção dos textos literários do escritor angolano.

Os contos de *A Cidade e a Infância* são, assim, o embrião de transformação do espaço: de agredido passa a símbolo de mudança³. É essa mudança que apresentam as oito histórias de *Vidas Novas* (escritas em 1962, quando José Luandino Vieira esteve preso no Pavilhão Prisional da PIDE, em Luanda, e galardoadas com o prémio João Dias, nesse mesmo ano). Nelas desenvolve igualmente o escritor múltiplas formas de violência, entre as quais se destaca a brutalidade colonial, expressa no primeiro conto pelos pensamentos de Dina, a protagonista homónima:

Mas também alegrar como então nesses dias assim, nessas horas de confusão das pessoas e das coisas, tiros dentro das noites, muitas vezes gritos de cubatas invadidas, choros e asneiras e mais tiros e depois ainda o fugir de passos, o correr de jipes com soldados de metralhadora disparando à toa (Vieira, 2006, pp. 17-18).

Dina, a jovem prostituta que se “deitava com os tropas” (Vieira, 2006, p. 19), assiste à invasão policial da sua cubata e ao assassinio dos pais, acontecimentos que a levam a determinar-se a uma vida nova: aquela em que rejeita a prostituição.

Não posso deixar de referir que a mudança ambicionada por vários protagonistas de *Vidas Novas* (por exemplo, o sapateiro Cardoso Samukolo e o miúdo Zito) coloca sempre em oposição absoluta presente e futuro: o primeiro tempo é aquele que, nas reflexões do sapateiro Cardoso, revela o musseque como espaço de tiros na noite, cubatas incendiadas, familiares que desaparecem, enquanto outros são levados em jipes “com porrada logo ali mesmo e insultos e asneiras” (Vieira, 2006, p. 71); as vidas novas projetam “tempos bons” nos quais os habitantes aspiram a realidades tão prosaicas como “música nova”, “a lua grande e bonita”, “lavras de milho grande”, “mandioca a crescer verde como nunca foi” e “algodão de flores branquinhas” (Vieira, 2006, p. 71).

Finalmente, o protagonismo concedido a crianças e mulheres negras colonizadas revela um claro distanciamento da literatura colonial (como de todos os seus estereótipos), remetendo os papéis secundários para figuras coloniais: administradores, polícias e vigilantes de prisões. Tal deslocação de protagonismo confere à obra de José Luandino Vieira uma natureza pós-colonial e questiona os pressupostos da teoria luso-tropicalista de Gilberto Freyre, assente na convivialidade e na influência recíproca colonizado-colonizador. A repressão policial cruelmente praticada sobre Domingos Xavier sintetiza esse princípio de que, na obra do escritor angolano, a administração da justiça é arbitrária e caprichosa. A prisão é um espaço de total desumanidade e desconsideração pelos direitos humanos fundamentais. O julgamento sumário e o desaparecimento de Domingos antecipam um motivo recorrente na obra literária do escritor: a ação iníqua do poder colonial ou, nos termos de Paul Castro (2014, p. 44), a evidência de que “the police are never figures of justice but always instruments of repression”.

³ A expressão “espaço agredido” é da autoria do investigador de literaturas africanas de língua portuguesa Manuel Ferreira, que a utiliza no prefácio à segunda edição (1977) de *A Cidade e a Infância*.

3. Conclusão

Termino, recordando a dimensão fascinante que Luanda tem na vida e na obra de José Luandino Vieira "A minha visão do mundo é topográfica. (...) O meu imaginário não teria estruturação se não fosse aquele espaço. Quer o espaço histórico, quer o espaço sociológico, quer agora o espaço da memória. Tudo isto coexiste" (Vieira, 2019. Pp. 26 e 33).

Nessa cosmovisão topográfica, o musseque de Luanda ocupa um lugar privilegiado enquanto símbolo não apenas da separação entre negros e brancos, colonizados e colonizadores, mas ainda como metáfora de oposição entre liberdade e sujeição, justiça e injustiça, igualdade e desigualdade. O musseque é, no contexto colonial, um espaço que viola de forma flagrante o respeito pela condição humana por parte daqueles que o agrirem; todavia, não deixa de se afirmar de forma emblemático como lugar que serviu a José Luandino Vieira para defender valores metaforizados nos seus habitantes – de resistência, de solidariedade, de compaixão e de pertença a uma comunidade social.

Referências bibliográficas

- Castro, P. (2014). Shameful things in the city: Writing and re-righting colonial urban space in José Luandino Vieira's *Luuanda*. *Journal of Romance Studies*, 14(3), 37-53.
- Cruz, S. I. (2019). Luanda, a cidade e toda a vida – Entrevista a Luandino Vieira. In Margarida Calafate Ribeiro, & Francisco Noa (Orgs.), *Memória, Cidade e Literatura. De São Paulo de Assunção de Loanda a Luuanda, de Lourenço Marques a Maputo* (pp. 15-34). Lisboa: Edições Afrontamento.
- Fromont, C. (2006). A walk through the city: stories and histories of Luanda (1575-1975). *Ellipsis*, 4, pp. 49-77.
- Laban, M. et al. (1980). *José Luandino Vieira e a sua obra. Estudos, testemunhos, entrevistas*. Lisboa: Edições 70.
- Ribeiro, M. C. (2019). Os mapas das cidades e as letras que as escrevem – de Luanda e de Maputo. In Margarida Calafate Ribeiro, & Francisco Noa (Orgs.), *Memória, Cidade e Literatura. De São Paulo de Assunção de Loanda a Luuanda, de Lourenço Marques a Maputo* (pp. 37-61). Lisboa: Edições Afrontamento.
- Sousa, M. L. (2019). *O diabo foi meu padeiro*. Lisboa: D. Quixote.
- Torres, A. (1986). Le processus d'urbanisation d'Angola dans la période coloniale (années 1940-1970). *Estudos de Economia*, 7(1). pp. 29-50.
- Trigo, S. (1981). *Do Logotetismo ao Genotetismo. José Luandino Vieira: o percurso duma escrita*. Dissertação de Doutoramento. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Vieira, J. L. (2003a). *A vida verdadeira de Domingos Xavier*. Lisboa: Caminho. (Originalmente publicado em 1961)
- Vieira, J. L. (2003b). *Nosso Musseque*. Lisboa: Caminho.
- Vieira, J. L. (2006). *Vidas Novas*. Lisboa: Caminho. (Originalmente publicado em 1975)
- Vieira, J. L. (2007). *A Cidade e a Infância*. Prefácio de Manuel Ferreira, Lisboa: Caminho. (Originalmente publicado em 1960)
- Vieira, J. L. (2015). *Papéis da Prisão. Apontamentos, Diário, Correspondência (1962-1971)*. Lisboa: Caminho.

Resumo

Este ensaio tem como propósitos principais: analisar, em quatro obras literárias de José Luandino Vieira, imagens de violência colonial em Luanda; identificar a influência que um espaço

dominado pela violência exerce sobre comportamentos e interações humanas; evidenciar práticas de tortura, e de discriminação racial e socioeconómica apresentadas nas narrativas seleccionadas; mostrar que a condenação da violência colonial significa para o escritor angolano um forte compromisso ético.

Abstract

The main purposes of the essay are: to examine, in José Luandino Vieira's four literary works, images of colonial violence in Luanda; to identify the influence that a space dominated by violence has on human behaviour and interactions; to highlight practices of torture, racial and socioeconomic discrimination; to show that the condemnation of colonial violence means for the Angolan writer a strong ethical commitment.

What Leonor López Left Unsaid

O que Leonor Lopez deixou de dizer

Marina S. Brownlee

Princeton University

ORCID: 0000-0001-7660-4263

Palavras-chave: trauma, morte, Leonor López, *Memorias*, Pedro I, Enrique II.

Keywords: trauma, death, Leonor López, *Memorias*, Pedro I, Enrique II.

Thanatology — the study of death — finds fertile ground for research in the Middle Ages given the precariousness of life due to war, disease, and the rudimentary knowledge of medicine. Much more than the counting and recounting of dead knights, and women and children who die during childbirth, the focus on the details of death in a wealth of genres, from epics and chronicles, to autobiographies and spiritual accounts is very revealing of the expectations, emotions and symbolic values of death and dying (see *Death Studies*).

Leonor López de Córdoba (born in 1362 or 1363 — died in 1420), a prominent political figure in 14th- and early 15th-century Iberia, has left us a compellingly enigmatic document called *Memorias* (i.e., memories, memoir). This 9-page document covering nearly 40 years of her experiences has been dated at 1410 (toward the end of her career as a courtier) or the early 1400's (before she joins Catherine's court 1403), and it constitutes the only extant example of her writing.² It is a puzzling text, legalistic in style, of spiritual interest in connection with Leonor's self-presentation, and, more recently, viewed by some for its gynocritic focus on women. There are those who see it as the work of a notary who recorded her words (Deyrmond, 1971), while others see it as her own unmediated account (Mirrer, 1991). Debate also continues as to whether it was finished or the possibility that Leonor's narrative lacks a conclusion since it omits her rise to political power. The authorial identity and the issue of whether the *Memorias* remained unfinished are the two major scholarly issues that this essay addresses.

Her decision to write about her life resonates with some of Europe's first female autobiographers, among them Julian of Norwich (1342-c.1416), Margery Kempe (c. 1373-1438), and Christine de Pizan (1364-c.1430). There is a significant difference, however, between their texts and Leonor's. The difference lies in her choice of the memoir genre rather than autobiography. The enigmas in her text stem from her choice of memoir — rather than autobiography — the memoir

being a form that is characterized by selectivity, discontinuity and fragmentariness, as Felicity Nussbaum observes in writing of the genre in 18th-century England (Nussbaum, 1995, 165), but equally applicable to Leonor's work. While the autobiographer seeks to give a full picture of his or her life, "The diarist [or memorialist] pretends to simply transcribe the details of experience" (165). And as Virginia Woolf explains "A memoir is not what happens, but the person to whom things happen." In Leonor's case, the text conforms to the discontinuity and fragmentariness of the memoir genre to communicate episodes of a tumultuous life.

This memorial document is selective and contrary to the majority of its modern interpreters, I would assert that this one is finished although, paradoxically, it does not contain the most significant information about Leonor's life, namely about her illustrious and powerful influence during the reign of Catherine of Lancaster, Queen regent of Castile. The most prominent chroniclers justifiably comment on Leonor's unusually influential presence at Court. Yet why, then, does she not include this chapter of her life in the *Memorias*? Furthermore, given that She dwells on the Virgin Mary as mother figure, why does she fail to mention that she has three sons and one daughter — only mentioning the one son whom she sacrifices by forcing him to care for a plague-ridden servant?

This text, at its inception, is written in the notarial style of legal discourse — of the oath or "relación jurada": After a prayer to the Trinity and to the Virgin Mary, she writes as follows:

Sepan quantos esta Escripura vieren, como yo Doña Leonor Lopez de Cordoba, fija de mi Señor el Maestre Don Martin Lopez de Cordoba, é Doña Sancha Carillo, a quién dé Dios gloria y Parayso. Juro por esta significancia de t en que Yo adoro, como todo esto que aquí es escrito, es verdad que lo vi, y pasó por mi, y escribolo á (f. 195^v) honrra, y alabanza de mi Señor Jesu Christo, é dela Virgen Santa María su Madre que lo parió, por que todas las Criaturas que estubieren en tribulación sean ciertos, que yo espero ensu misericordia, que si se encomiendan de Corazón a la Virgen Santa María, que Ella las consolará, y acorrerá, como consoló a mi (Ayerbe-Chaux, 1977, 11).

May all who see this testament know how I, Doña Leonor López de Córdoba, daughter of my lord, Grand Master Don Martín López de Córdoba and Doña Sancha Carrillo, may God grant them eternal glory, swear by this sign [of the Cross] that I worship, that all that is written here is true, for I saw it, and it happened to me, and I down for the honor and glory of my Lord Jesus Christ and his Mother, the Holy Virgin Mary, who bore him so that all creatures in tribulation might be assured that I believe in her mercy and that if they commend themselves wholeheartedly to the Holy Virgin Mary she will console them and succor them as she consoled me. (Katz-Kaminsky, 1995, 21).

This notarial style has led to considerable controversy. María Jesús Lacarra considers the possibility that a notary penned the *Memorias*, however she notes both the omission of a notary's name and also any indication of the date of composition or the signatures of witnesses (Lacarra, 2007, 733). In another insightful remark that questions the status of the text as the work of a notary, Louise Mirrer remarks that "the initial phrases of the *Memorias* look like a caricature of

the notarial style” (Mirror, 9). The use of notarial discourse at the beginning of the text is interpreted by her as Leonor’s way of appropriating male authority, as other female authors do.

Leonor writes: “Sepan cuantos esta Escripura vieren, como yo Doña Leonor López de Córdoba, fija de mi Señor el Maestre.” The narrative soon changes tone, however — there is also a lot of colloquial language included, with “ands, commas, and semi-colons.” Moreover, “the chronology and narration is broken by frequent shifts into the past, and there are hiatuses of years at a time in the action,” as Amy Katz Kaminsky and Elaine Dorough Johnson have accurately noted [Katz Kaminsky and Johnson, 78]. This is the stuff of memoir, not autobiography.

Leonor — Castile’s first memorialist and first female prose writer — was well connected in terms of lineage: She was born in the home of King Peter I of Castile and León (who reigned from 1350-69) in a violent century. He was controversial for his indulgent attitude toward Jews (for which he was called the Just — *El Justo o Justiciero*), yet by others he was known as The Cruel (*el Cruel*) for such actions as boiling his victims. Leonor was the goddaughter of King Pedro I’s daughters, while her own mother, Sancha Carillo, was the niece of King Alfonso XI. Her mother’s untimely death prompts her father, Martín López de Córdoba, to betroth her at the age of seven to Ruy Gutiérrez de Henestrosa, son of King Pedro’s head valet and mayordomo of Queen Blanca (Blanche de Bourbon). Betrothed at the tender age of seven and incarcerated at the age of nine — she spent eight years in a plague-ridden prison because of politics — namely, the lethal rivalry of King Pedro I and his illegitimate half-brother Enrique II. Later in life she chronicles the gruesome deaths of her relatives and staff when the family was imprisoned, a fate which only she and her problematic husband survived.

In terms of trauma and death studies, it should be noted that Leonor references at least thirty-five deaths in her very brief text, fatalities that stem either from politics or plague; her father, Martín López is decapitated by Enrique II, though he had vowed to release him unharmed, the death of brothers, sisters, and brothers-in-law, of Martín’s chamberlain, Sancho Míñez, who died in prison, having vowed to protect Leonor and her siblings, but, unfortunately, succumbed to the plague. Thirteen knights also die in the prison. Her eldest son, also died of the plague — along with twelve other people who cared for a plague victim at her insistence, as well as a maid who conspired against her. Leonor explains that: “perdi la paciencia, é la que me hizo mas contradicción con la Señora mi tia se murió en mis manos, comiéndose la lengua”(21) [the one who did most to set my aunt against me died in my hands, swallowing her tongue (27-28)]. Does this somewhat ambiguous declaration suggest that she died not by natural causes, but by strangulation at Leonor’s hands? As we shall see, after her traumatic losses as a political victim, however, Leonor gains unexpected and notable political power, rising to become the *camarera mayor* (chief councilor and confidant) of Catherine of Lancaster. In this capacity, Leonor’s power is formidable. It is important to note, however, that she dictates her text once she is again out of royal favor, suffering political and social ignominy — being definitively banished by Catherine. And yet, the historical postscript to this period is surprising and unexpected, as she ultimately recovers considerable wealth and stature.

The trauma of her life begins as Enrique de Trastámara, illegitimate half-brother of King Pedro I, murders him in 1369. This puts Leonor's father, Martín in a dangerous position since he was a staunch supporter of Pedro, as a result of which he is beheaded in 1371 by Enrique after this murderous monarch gives him assurances that he will guarantee safe passage to Martín and his family. The family, minus the father, is cast into prison with the servants, a suffering that lasts for eight years for Leonor and her husband — who are the only survivors of the imprisonment and the plague. Heart-rending descriptions of her suffering family abound at the beginning of her memoir. For example, in describing the jailers' treatment of her husband, Leonor writes:

Á mi Marido en especial ponianlo en el Algive dela hambre, é tenienlo seis, ó siete días que nunca comia, ni vebia por que era Primo delas Señoras Ynfantas, hijas del Señor Rey Don Pedro. (19).

They singled out my husband to be put in the hunger tank, where they held him six or seven days and never gave him food or drink because he was a cousin of the princesses, daughters of King Pedro (25).

Likewise, focusing on her young brother she adds:

Nuestros Maridos tenian sesenta libras de hierro cada vno en los pies, y mi hermano Don Lope Lopez tenia una Cadena encima delos hierros en que havia setenta eslabones; El era Niño de treze años, la mas hermosa Criatura que havia Enel mundo (18-19).

Our husbands each had sixty pounds of iron on. Their feet, and my brother, Don Lope López, had a chain of seventy links on top of his irons. He was a child of thirteen, the most beautiful creature there was in the world (24-5).

In 1379 Enrique II dies of poisoning, at which point Leonor and her husband — the only survivors — are released from the Arsenal of Seville. Upon her release from prison Leonor's husband leaves for seven years, attempting to recover his wealth and social standing, as she is housed by her Aunt, María García Carrillo. However, he ultimately fails, returning to his wife on a mule — after which Leonor never speaks of him again, though they spend nearly twenty years at the Aunt's house, a detail that is not emphasized. Yet the political danger of her family's genealogical alliance with the *petrista* lineage will pursue her even at the height of her career as the first lady to Catherine of Lancaster, daughter of John of Gaunt, and co-regent of Castile.

Leonor's narrative has been aptly termed a "gynocracy" by some scholars given that men are virtually absent or figure negatively in the *Memorias* (Hutcheson, 2001). Her father, Martín, whom she honors in her thoughts and words, is out of the picture from the start of her narrative, as is Pedro I. Enrique II is monstrous in his behavior, as are the friars who steal the gold chains off the bodies of Leonor's three deceased brothers-in-law, and the abbots who did not want to sell her the parcel of land on which she planned to build. Leonor's Aunt will be a positive influence in her life, though her female cousins envy their mother's generosity

to her so that Leonor will, ultimately, be forced to leave her Aunt's house. By contrast, the female who will never abandon her is, of course, the Virgin Mary.

When John of Gaunt marries Costanza of Castile in 1371, he becomes the de facto monarch of Castile and León by extension of his wife's identity, going so far as to sign documents with the Spanish identification of himself as, "Yo, el Rey" [I, the King of Castile]. His ambition led him to attempt an Iberian takeover, however it was not until he teamed up with the Portuguese King João in 1386, but his longed-for invasion failed. After that, he signed a treaty with King Juan of Trastámara in which he and his wife forfeited their claim to Castile in exchange for annual emoluments and the marriage of his daughter, Catherine of Lancaster, to Juan I's son, Enrique II.

In theory, this union seemed to be a splendid one, uniting the two enemies — the Trastámaras and the Petristas — peacefully. Yet, Spain's toxic political atmosphere during Leonor's lifetime was notorious, and her sympathies with the supporters of the deceased Pedro would continue to cause problems for her when she is at the height of her political power as not only Catherine's adviser, but because of her overbearing and meddlesome presence — if the chroniclers who mention her are to be believed [e.g., Fernán Pérez de Guzmán in his *Crónica de Juan II* and his *Generaciones y semblanzas*]. Once Enrique III dies after only a three-year reign, Catherine and Fernando de Antequera become reluctant co-regents because her son is too young to assume the throne. Again, we wonder whether male chauvinism and support for Fernando de Antequera, Catherine's co-regent and Leonor's enemy may contribute to the negative portrayal of Leonor, whose power is remarkable. After getting Leonor to help him gain funding from Catherine for a successful venture, Leonor assumes that he will look favorably on her, but he does the opposite, totally undermining her. His words written in 1408 are, as we might expect, very incriminating: He writes: "ha cohechado e cohecha a quantos son en este regno que alguna cosa han de librar con la dicha señora reina, que ninguna persona de ningunt estado e condición que sea non puede librar con la dicha señora reina cosa alguna" [She has bribed and received bribes from all those in the kingdom who need to transact business with the queen, so that no one, no matter their rank, has free access to the queen (Piera, 2019, 246)].

Nonetheless, Catherine favored her as revealed in an affectionate letter she writes to Leonor in 1409 (Severin, 1996). And as Montserrat Piera notes, it was not just Leonor, but also "Leonor's daughter, son in law and Leonor's brother (Alvaro de Córdoba, confessor to the queen) who were all still living at court and were members of Catalina's entourage" (Piera 247). However, when Leonor was banished by Catalina in 1412, they were all summarily dismissed as an added level of familial rejection and suffering for Leonor. The reason for her banishment is unknown, and Catalina indicates that if Leonor dare return, she will be burned.

One of the foremost mysteries surrounding the dismissal of Leonor and the composition of the *Memorias* is the cause of the dismissal — which is not spelled out in any surviving documents written by Catherine or anyone else. However, given Fernando's relentless machinations not only toward Leonor and Catherine, but anyone else who stood in his way as co-regent or as King of Aragon (reigned 1412-16), it is plausible that he drove a wedge between Catherine and

Leonor. Then again, as Byron Warner III cites the chroniclers who mention her, Leonor seems to have been perhaps detestable in her own right (Warner, 2010).

In any event, the *Memorias* and the reasons for its composition continue to intrigue modern readers. Chelo De Andrés sees the text as the product of her mourning: “Her beloved son’s demise became the anamnesis of past bereavements by acting as a catalyst and reawakening previous losses” (De Andrés, 2005). Byron Warner writes about her as the product of Post-Traumatic Stress Syndrome. He points out that she is “oblivious” and “dispassionate” about the deaths of those who cared for her adopted son who had been stricken by the plague, including her eldest (twelve-year old) son, Juan Fernandez, who implored her not to be a caregiver to him since he would die as the others had. Nonetheless, Leonor insists, and he does die, while the adopted boy survives him.

While Leonor, no doubt, was traumatized by the experiences she witnessed, the *Memorias* display a confident belief that she is one of the Virgin Mary’s “chosen.” When the servant who interferes with Leonor’s plans dies in her hands, swallowing her tongue (either the result of an epileptic fit or murder), she interprets this as a sign of the Virgin’s approval of her sentiments and plans. When she experiences a mystical dream vision, it involves Leonor gathering flowers by a church, where she contemplates a beautiful blue sky. She interprets this as a prophetic dream — as proof that the Virgin will grant her wish to build a house on that very site. And when Leonor’s son died, the villagers, who had previously served her deceased father — now, in defiance of their masters — joined her in her grieving. Leonor had the belief in and ability to transform everyday occurrences into divine patronage. She prayed for a house, for death to her enemies, and for the health of herself and her family. Thereafter, continuing her upward financial trajectory, we know that after Leonor was banished from Catherine’s court, she regained her wealth to the point that she had considerable real estate as well as commissioning a familial mausoleum.

As to the reason for and dating of the *Memorias*, she may have written the text either before or after her years as Catherine’s confidant. She could have been prompted to write it in order to solicit funds from Catherine once she was rejected by her Aunt and impoverished, before joining Catherine’s court in 1403. Or she may have written it even earlier as therapy for the numerous traumas she has experienced, right after the death of her eldest son. Or a third possibility, the text has a clearly confessional dimension in which she does beg forgiveness for her sins, as any devout Christian would do. Of course, the drive to honor the family and especially her father’s memory is evident throughout the work (Ghassemi, 1989-90). None of these motivations, however, suggest that the text remained unfinished. It is a completed memoir which, we recall, is all about the selectivity of events that the writer chooses (Piera, 260).

To me it seems equally credible that she could have written the text after the expulsion from Catherine’s court in 1412, not wanting to refer at all to that ignominious episode in the life of a proud and capable woman. And, when all is said and done, it does not much matter. This text is an intriguing and enigmatic document — as fascinating for what it doesn’t reveal as for what it does. The study of death in this memoir foregrounds the historical realities and expecta-

tions, the personal emotions, and the symbolic values of each fatality, at the same time showcasing its intrepid female author.

Works Cited

- Ayerbe-Chaux, R. (1977). *Las Memorias de doña Leonor López de Córdoba*. *Journal of Hispanic Philology*, 2, 11-13.
- De Andrés, C. (2005). Resilience and Survival in Leonor López de Córdoba's Writing. In *Women In Spanish and Portuguese Studies Annual Conference*, 1-30.
- Death Studies. *Journal of the Thanatology Association*. Washington D.C.: Taylor and Francis. <http://tandf.co.uk>.
- Deyerdmond, A. (2012). *Historia de la literatura española medieval*. Barcelona: Ariel.
- Ghassemi, R. (1989-1990). La 'crueldad de los vencidos': Un estudio interpretativo de Las Memorias de Leonor López de Córdoba. *La Corónica*, 18(1), 19-32.
- Hutchenson, G. S. (2001). Leonor López de Córdoba and the Configuration of Female-Female Desire. In Ed. F. Canadé, & P. Sheingorn (Eds.), *Same Sex Love and Desire Among Women in the Middle Ages*. New York: Palgrave.
- Kaminsky, K. (1995). *Water Lilies-Flores del agua*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Kaminsky, K., & Dorough, E. (1984). To Restore Honor and Fortune: The Autobiography of Leonor López de Córdoba. In D. Stanton (Ed.), *The Female Autograph* (pp. 70-84). New York: New York Library Forum.
- Lacarra, M. J. (2007). Género y recepción de *Las Memorias de Leonor López de Córdoba* (1362/1363-1430). *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (pp. 731-741). León: Universidad de León.
- Mirrer, L. (1991). Leonor López de Córdoba and the Poetics of Women's Autobiography. *Mester*, 20(2), 9-18.
- Nussbaum, F. (1995). *The Autobiographical Subject: Gender and Ideology in Eighteenth-Century England*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Piera, M. (2019). Es verdad lo que vi y pasó por mi: Leonor López de Córdoba's Chronicle of Truth. In *Women Readers and Writers in Medieval Iberia. Spinning the Text* (pp. 227-764, 246). Leiden: Brill.
- Rodríguez, O. P. (2014). 'Por mi señora, la reina Catalina': Las donaciones de Leonor López de Córdoba al monasterio cordobés de San Pablo (1409). In I. Beceiro Pita, *Poder, piedad y devoción: Castilla y su entorno (siglos XII-XV)* (pp. 189-226). Madrid: Sílex, D.L.
- Severin, D. (1996). A Letter of Complaint from Fernando de Antequera about Leonor López de Córdoba in PN2. In A. M. Collera, & V. Roncero (Eds.). *'Nunca fue pena mayor': Estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton* (pp. 636-144.). Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Warner, B. H. III. (2010). *Centers of Marginality in Fifteenth-Century Castile: Critical Reevaluations of Enrique IV of Trastámara, Leonor López de Córdoba, and Alfonso de Cartagena*. Ph.D. Diss. University of Georgia.

Resumo

A Tamalogia - o estudo da morte - encontra terreno fértil para pesquisas na Idade Média, dada a precariedade da vida devido à guerra, às doenças e ao conhecimento rudimentar da medicina. Muito mais do que a contagem e recontagem de cavaleiros mortos, e de mulheres e crianças que morreram durante o parto, o foco nos detalhes da morte numa riqueza de gêneros, desde épicos a crônicas, a autobiografias e relatos espirituais é muito revelador das expectativas, emoções e valores simbólicos da morte e do morrer. As "Memórias" de Leonor López de Córdoba são um documento convincentemente enigmático escrito por um autora politicamente influente que reflete a precariedade da sua vida.

Abstract

Thanatology — the study of death — finds fertile ground for research in the Middle Ages given the precariousness of life due to war, disease, and the rudimentary knowledge of medicine. Much more than the counting and recounting of dead knights, and women and children who die during childbirth, the focus on the details of death in a wealth of genres, from epics and chronicles, to autobiographies and spiritual accounts is very revealing of the expectations, emotions and symbolic values of death and dying. The *Memorias of Leonor López* (b. 1362 or 1363) is a compellingly enigmatic document written by a politically influential author. The paradoxical conflation of autobiography and memoir in her historical writing about the murder of Pedro I of Castile and León by his half- brother Enrique II de Trastámara (known as The Fratricide), is a narrative of war, trauma, and death, and their consequences — but also, surprisingly, of transcendence. Leonor — Castile's first memorialist and first female prose writer — was incarcerated at the age of eight, spending eight years as a prisoner because of Enrique's perfidy against Pedro, with whose family she was aligned. Enrique was the first King of Castile and León from the House of Trastámara. He became king in 1369 by murdering his half-brother Pedro (known as both The Just or the Cruel, depending on the opinion of political allies or foes). After numerous rebellions and battles as king, he was involved in the Fernandine Wars and the Hundred Years' War. Leonor chronicles the gruesome deaths of her relatives, a fate which only she and her problematic husband survived. After her traumatic losses as a prisoner of war, however, Leonor gains notable political power, rising to become the Queen Regent of Catalina de Lancaster. The postscript to this position is both tumultuous and unexpected.

Dionisio Ridruejo. Un poeta fascista en la guerra de España

Dionisio Ridruejo. A fascist poet in the Spanish civil war

José Luis de Micheo Izquierdo

Universidad Internacional de La Rioja - España

jose.micheo@unir.net

ORCID: 0009-0007-3612-2922

Palabras llave: Poesía-Fascismo-Existencialismo-Intimismo-Guerra civil Española.

Keywords: Poetry-Fascism-Existentialism-Intimacy-Spanish Civil War.

Introducción

Este trabajo nació del Congreso Internacional que, bajo el título *As faces da guerra*, se celebró los días 29 y 30 de septiembre del 2022 en la Universidade de Aveiro. Por eso, antes de nada, quiero agradecer al centro y a la dirección del evento la oportunidad que me dieron de participar en él, y, ahora, de presentar esta colaboración. Tanto por una como por otra me siento sumamente honrado.

En fin: en un evento académico en el que se habla de guerra y literatura, debe incluirse la guerra civil española. La tremenda contienda que se desarrolló en España, aunque no siempre entre españoles, que incluso hoy muestra sus devastadores efectos en la vida cotidiana del país. Aunque, también debe remarcar-se esto, más en la política que en la cotidiana. La guerra -una herida mal cer-rada- y su secuela, los cuarenta años de franquismo, siguen pesando como una triste losa en el sentir colectivo de España, y en su transcurrir, por más que en la actualidad España sea un Estado constitucional perfectamente asimilable a cualquier democracia.

Como se acaba de decir, el conflicto fue una guerra entre españoles. Pero nos aproximamos más si precisamos que se trató de una guerra esencialmente ideológica, en la que tomaron parte los dos totalitarismos que, en los años treinta del siglo pasado, se disputaban la hegemonía: el comunismo, con base en la URSS de Stalin, y el fascismo, en sus dos variantes: la italiana de Mussolini, en el poder desde 1923, y el nacional-socialismo de Hitler, que había llegado a la Cancillería en 1933. Ambas ideologías se verían las caras en España, mientras

las democracias europeas y los Estados Unidos preferían considerar la guerra como un asunto interno español.

La II República fue una época turbulenta, durante la cual se acentuaron los problemas sociales, las tensiones nacionalistas, el problema de la cuestión religiosa y el descontento de las masas obreras y agrarias. Este estado de cosas desembocó en el estallido de la guerra, tras el fallido golpe de Estado del general Francisco Franco, y la parte del Ejército que le siguió, el 18 de julio de 1936.

En este clima tormentoso se desarrollaron los primeros años del poeta objeto de nuestro análisis: Dionisio Ridruejo. Como su peripecia humana es imprescindible para comprender su elipsis literaria, daremos a continuación una breve reseña de su vida, casi una sinopsis. Aunque en modo alguno le hará justicia, porque su transcurrir fue, realmente, pródigo en sucesos. Pero debemos ceñirnos únicamente a lo que a estas líneas importa.

Nota biográfica

Dionisio Ridruejo nació en El Burgo de Osma, Soria, en 1883. Una vez aprobado el bachillerato, se trasladó a Madrid, para seguir estudios de derecho, carrera que nunca le produjo ningún entusiasmo, y que, de hecho, terminó muy posteriormente.

Como su vocación era la de ser escritor, en sus años de estudiante se empezó a relacionar con escritores, fundamentalmente vanguardistas, y a leer con entusiasmo, desde los clásicos a la por entonces venerada Generación del 27. También empezó a escribir sus primeros poemas, en una línea modernista completamente pasada de moda.

Llevado más por la estética literaria (la lectura de Giménez Caballero, un fascista excéntrico, que inspiraba desagrado al mismo Primo de Rivera) que por la ética, Ridruejo se afilió a la Falange Española en 1933, aunque se mantuvo como un militante oscuro, dedicado, sobre todo, a componer su obra poética. En su ciudad de residencia, Segovia, empieza a componer *Sonetos a la piedra*, libro muy cercano a Gerardo Diego, aunque inferior, y con un poso «imperial» que lo acerca al fascismo intuitivo. Ya había dado a la imprenta su primer poemario *-Plural-* en 1931, del que él mismo abjuró incluso antes de que viera la luz.

A medida que el ambiente político se ennegrecía, Ridruejo fue acercándose más al núcleo de la Falange. Conoció a su líder, José Antonio Primo de Rivera, y como miembro de la «Corte poética de José Antonio», un grupo de escritores, algunos consagrados, como Rafael Sánchez Mazas o Agustín de Foxá, participó en la composición del himno falangista *-Cara al sol-*. Fue nombrado jefe provincial de Segovia, lugar donde residía, bien es verdad que con un mando que sólo exigía el autodomínio, ya que él era toda la militancia.

Al estallar la guerra, el 18 de julio de 1936, pronto se hizo conocido por su capacidad de improvisar y de componer discursos muy del gusto del fascismo. Sirvió como «altavoz del frente», es decir, como persona encargada de dirigirse con un amplificador de voz a los enemigos, desde su trinchera. Y de allí saltó a director nacional de propaganda. A los 21 años, Ridruejo era el encargado de la censura, y, por lo tanto, responsable del dirigismo cultural impuesto en España

desde entonces, prácticamente hasta el final del franquismo (de Micheo, 2015, pp. 240-278).

Dionisio Ridruejo era escritor, poseía, a sus pocos años, una notable cultura filosófica y política y se convirtió, o le convirtieron en el poeta del Régimen. Sin embargo, tras el fin de la guerra, se desengañó por completo de la evolución del Estado franquista, y se enroló en la División Azul, un contingente formado en su mayor parte por falangistas y voluntarios, que combatió en el frente del Este contra la URSS, desde 1941 a 1943, año en el que fue retirada discretamente. Debe quedar claro que esta decisión la tomó «contra» el Régimen, y para contribuir a la victoria del Eje (Ridruejo, 2008, p. 15). A la vuelta a España, rompió públicamente con el franquismo, pero por la misma razón dicha. Es decir: porque consideraba que el franquismo no era un movimiento fascista, sino un simple «tinglado», como él mismo denominaba al Estado franquista, compuesto por viejos generales, curas y gente de orden, lo cual, como revolucionario, le parecía intolerable. Y en estos términos se lo escribió a Franco en su carta de dimisión, de fecha 7 de julio de 1942:

Que el Régimen es impopular no es preciso decirlo, y es claro que esta impopularidad comienza a minar gravemente el prestigio de V.E. y a invalidar históricamente la Falange, cuyas ideas no han sido ensayadas y cuyos hombres son insignificantes minorías en el mando efectivo del país.

Todo parece indicar que el Régimen se hunde como empresa, aunque se sostiene como tinglado. No tiene, en efecto, base propia, fuerte y autorizada y la crisis de disgusto es cada vez más ancha. un día podría producirse el derribo con toda sencillez. Entonces los falangistas caeríamos envueltos entre los escombros de una política que no ha sido la nuestra (Ridruejo, 1976, p. 238).

Fue desterrado, y en el destierro, Ridruejo empezó a relacionarse con intelectuales y políticos opuestos al Régimen de Franco. Empezó, con el tiempo, a partir de la caída de Stalingrado y de la batalla de El Alamein (1943), y por lo tanto a partir de que el Régimen empezara a retirarse del círculo de amigos de Alemania, un camino de expiación, que le llevó a partir de un profundo arrepentimiento interior, a posiciones políticas liberales. Su poesía fue testigo de este cambio, aunque, como se dirá luego, en rigor antes evolucionaron los versos que el poeta.

El resto está ya fuera de nuestro objetivo. Para cerrar esta reseña, tan incompleta, debe decirse que, hasta materialmente el día de su muerte, se opuso al Régimen, y se convirtió en un demócrata convencido, y pretendió convertirse en un puente entre la literatura del exilio exterior y el interior (Ródenas de Moya, 2018, p. 52). Conoció el destierro, la cárcel, vivió huido en Francia, probó Estados Unidos... Y murió honrado por muchos y denostado casi por nadie, cuatro meses antes que Franco, de un problema cardíaco.

A su muerte, su obra poética era, en muy buena parte, un fantasma. No supo, como otros poetas, permanecer al margen, y lidiar con tiento. Persona íntegra, fiel a sus convicciones siempre, y nada cobarde, Ridruejo sustituyó su vocación literaria por el servicio a su país. Pero la historia pasó pronto por encima de él, y no digamos la literatura. Quedó el hombre, que fue admirado durante algunos

años, para, finalmente, pasar también al olvido. En el ensayo sobre la literatura de la guerra civil escrito por el crítico vallisoletano Andrés Trapiello *Las armas y las letras. Literatura y guerra civil. 1936-1939* (1984, p. 212), se lee, por ejemplo, «A sus poemas de guerra hay que hacer un gran esfuerzo para leerlos sólo cincuenta años después. Diríamos lo mismo del resto de sus versos».

De esta oscuridad le sacaron algunos ilustres críticos, que han analizado, en los últimos años, su vida. Falta, quizás, recomponer su obra, y ver si este olvido del Ridruejo poeta fue o no justificado.

Pasemos ahora a examinar brevemente qué cosa sea la literatura fascista, y de qué manera podemos clasificar dentro o fuera de ella a Dionisio Ridruejo.

La literatura fascista

Analizar por qué un autor evoluciona de una poética a otra, y hasta dónde permanecen trazas de la anterior, exige, como es natural, identificar el punto de partida. En este caso, puesto que hablamos de una poesía a la que le atribuimos una especie de oxímoron - «poesía fascista» - el análisis excede del ámbito literario para entrar en el de la teoría política.

No es necesario extenderse, sin embargo, en qué cosa sea el fascismo. Sí, quizás, precisar algún aspecto. Debe partirse de que el fascismo es un movimiento con una gran capacidad de mimetizarse en el terreno en el que acampe. Hay, en consecuencia, muchos fascismos. Pero sí pueden señalarse, siguiendo a Stanley Payne, autor de un ensayo ya clásico, *Fascism: Comparison and Definition* (1980), como elementos propios de cualquier fascismo, además del nacionalismo, indispensables, la negación de la lucha de clases, el partido único, ya que se considera que la democracia partidista destruye el sentido de lo nacional; la presencia de un líder mesiánico, severo, incluso despiadado, pero paternal, a la vez, cuya tarea le ha sido encomendada por la providencia; y la disolución de la personalidad de cada persona en una entidad superior, denominada siempre «pueblo». Esta entidad, el pueblo estandarizado, aniquila los conceptos liberales de individuo, contrato social y división de poderes. Por último, acepta la violencia para la conquista del Estado, carácter esencial de todo fascismo (Rodrigo, 2012). Surge así la identificación de los tres factores esenciales del sistema: el Pueblo, la Nación (con mayúsculas) y el Estado.

Esta entidad precisa, además, de una cultura germinadora, perdida en la noche de los tiempos (el mito, en definitiva, como la Roma de Augusto o la Alemania hitleriana), que referencie a una época gloriosa, en donde se forjó la supuesta identidad nacional, que, en muchas ocasiones -el caso alemán es paradigmático- desemboca en el racismo. Además, el totalitarismo esencial del fascismo se contrapone a cualquier religión, y más si ésta pretende ser universal, ya que tiende a sustituirla como único culto. Es decir: se desarrolla un fenómeno de paganismo.

Este artefacto requiere, como es natural, de un arte propio. Porque, a fuerza de ser totalitario, invade también, y no en menor medida, la creación. Perfectamente consciente del poder de la propaganda, de la atracción de los fastos y los uniformes, y la exaltación de las glorias pasadas, no debe extrañar que el fascismo y el nazismo convirtieran sus mítines y celebraciones en escenario teatrales.

El fascismo español, encarnado sobre todo en la Falange Española de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalistas (FE-JONS), recoge *mutatis mutandis* estas características generales. Pero debe tenerse muy en cuenta que no es una réplica del nazismo o del fascismo italiano. Casi podríamos decir que fue una mala copia, y que, sin la circunstancia de la guerra civil, se hubiera, quizás, disuelto en la nada: «Estamos, pues, ante un fascismo muy tardío y particularmente débil, despreciado en general por los movimientos de izquierda, asfixiado por el partido hegemónico de la derecha durante la Segunda República e instrumentado sistemáticamente por los grupos más conservadores que lo conciben como un *alter ego* extranjero» (Chueca y Montero, 1992, p. 222). Fue, como acertadamente se le denominó, un «mímesis desafortunada» (Jiménez Campo, 1979). O, como señala Pérez Bowie (1986, p. 363) «...no se dio un fascismo en “estado puro”, sino mediatizado por fuerzas ideológicas de indudable peso (la Iglesia católica, principalmente) que limaron muchos de sus rasgos genuinos». Sí debe precisarse, en este sentido, que no hubo, al menos en el seno del partido, tendencias racistas; y que el fundador, José Antonio Primo de Rivera, siempre se esforzó en combatir el supuesto paganismo que se atribuía a la Falange desde la derecha, decididamente católica, y así lo hizo constar en los puntos programáticos del partido:

25. Nuestro movimiento incorpora el sentido católico – de gloriosa tradición y predominante en España – a la reconstrucción nacional.

La iglesia y el Estado concordarán sus facultades respectivas, sin que se admita intromisión o actividad alguna que menoscabe la dignidad del Estado o la integridad nacional. (Primo de Rivera. 1945, p. 526).

El mismo Ridruejo señaló las notas que, en su opinión, caracterizaban al fascismo español: la vocación de imperio de la nación española; el partido único «inasequible al desaliento»; y la armonía social engastada en el sistema de sindicatos verticales, conjuro de la lucha de clases (1976, pp. 112-113). Pero lo cierto es que nunca la Falange fue un verdadero movimiento de masas, ni consiguió arraigo entre las masas obreras, dato que lo convierte en un movimiento residual.

Pasemos ahora a la literatura falangista. Advirtamos de que nos referimos sólo a la estrictamente producida por escritores de la Falange, y bajo su ideario, y no a todo lo escrito bajo el franquismo y el postfranquismo. Es decir, a los autores que escribieron como falangistas hasta mediados de los cuarenta, cuando el fascismo europeo se colapsó de manera estruendosa, hasta acabar en su particular Armagedón. Luego, la gran mayoría se hizo a un lado, y sometieron su escritura a otros modelos artísticos muy distintos. Debe hacerse notar que ya desde el primer momento, «las ideas falangistas suscitaron la constitución de un grupo de escritores, militantes unos, simples simpatizantes otros, que se empezó a definir por lo que ellos mismos llamaron un “estilo”, el ejercicio de una camaradería intelectual y una definida imagen pública» (Mainer, 2013, p. 77).

Si observamos, entonces, las obras producidas en estas circunstancias, podemos extraer estos caracteres:

1. La devoción por el clasicismo, no sólo en el aspecto formal -de ahí la predilección incluso aburrida por el soneto y la silva, las formas estróficas

canónicas del renacimiento- sino también en lo que representan como tradición de un pueblo. La consigna es que la historia es un continuo, en la que no hay interrupciones. Sobre el abuso de estos metros clásicos, tendencia que persistió durante los primeros años de posguerra, se ha manifestado la totalidad de la crítica, como ya se señalaba en 1944: «Una incomprensión profunda de los más logrados avances de nuestra lírica ha llevado a estos poetas [los de la posguerra, lo que incluye a los falangistas] a un culto denodado de la belleza formal (...). Sólo queda la cárcel lírica de un soneto» (Vilanova, 1944, s.p.).

2. La militancia heroica. El tema de la vida heroica, generalmente joven, entregada a la causa. Es el mito del héroe o paladín compartido por la nación. En la literatura falangista hay siempre un personaje así: puede ser individual, o puede ser el «pueblo», el pueblo español, naturalmente, en su sentido nacionalista, y por lo tanto, excluyente: el conjunto de personas signadas, elegidas, que encarnan en cada momento histórico la esencia intemporal y compartida de la Nación, y que se enfrenta a su antagonista, que por carecer, carece hasta de humanidad, quizás sea la novela *Manolo* (1938) de Francisco de Cossío, el paradigma. Antonio Elorza (2004, p. 73) imprime a esta característica un matiz incluso religioso. Y no cabe duda de que, al menos en cuanto a la parafernalia, podemos hablar de una auténtica liturgia de la muerte y de la violencia, elemento éste común y esencial de cualquier literatura fascista, y también de la falangista.
3. La división radical entre los nuestros y los otros. Cada bando encarna el bien absoluto, que excluye por naturaleza al mal, entendidos ambos como una totalidad. En otras palabras, la cosificación del otro, en muchas ocasiones valiéndose de términos cargados de connotaciones negativas: «gángsteres», «chusma», «vendidos a Moscú», los «sindiós». Esto compone una lucha a muerte entre dos concepciones antagónicas llamadas a destruirse. Que, como son fruto de ese continuo histórico al que aludimos antes, admiten la equiparación fantástica con figuras ficcionales o no -don Quijote, Amadís de Gaula, Viriato, Hernán Cortés- o incluso religiosos. En este sentido, *Eugenio o la proclamación de la primavera* (1953), de Rafael García Serrano, en el que presenta la violencia desde un punto de vista chulesco, es el ejemplo más conspicuo. También la obra de Luys Santa Marina (*Tras el águila del César*, 1924), novela que Jorge Urrutia considera la primera obra literaria fascista española (2004, p. 23) recoge perfectamente este rasgo. Y no debe olvidarse la que quizás sea la mejor novela del bando franquista: *Madrid, de corte a cheka* (1939) de Agustín de Foxá. Podemos hablar de una retórica vacía, un lirismo falso y dicotómico, pero siempre esquematizado en estas tres «oposiciones archilexemáticas» Bien/Mal; Luz/Oscuridad; civilización/Barbarie» (Pérez Bowie, 1986, p. 370).
4. Por último, el interés didáctico-doctrinal es un elemento clave de la literatura falangista, porque se escribe para que el lector aprenda el ejemplo. En prácticamente la totalidad de las obras literarias nos encontramos con elementos fuertemente hagiográficos, con vidas ejemplares, truncadas, desde luego, pero siempre vivas. Como expresa el himno nazi, *Die*

Fähne Hoch, los muertos forman con los vivos, porque constituyen una misma presencia. Es la misma figura que se usa en el *Cara al Sol*, el himno falangista: «Formaré junto a mis compañeros / que hacen guardia sobre los luceros. / Si te dicen que caí / me fui al puesto que tengo allí». Este rasgo está presente en toda la literatura falangista, empezando por la de los grandes autores de la Generación del 36, Luis Rosales, Luis Felipe Vivanco, Leopoldo Panero, Ridruejo, hasta los poetas menores (Rafael Duyos o Alfredo Marqueríe) o en la de falangistas ocasionales como la santanderina Concha Espina.

Hay otros tópicos posibles, pero señalamos estos, con el fin de poder, luego, analizar cuánto de fascista tenga la poesía de Dionisio Ridruejo.

La poesía fascista de Dionisio Ridruejo

Ridruejo escribió tres poemarios de estética, y ética, fascista: *Sonetos a la piedra*, y dos libros referentes directamente a la guerra civil el primero y a la campaña de Rusia el segundo. Del primero no vamos a hablar, ya que, aunque hay referencias, no entra del todo en el tema bélico. Del segundo (*Poesía en armas*) y del tercero (*Poesía en armas*, - *Los cuadernos de Rusia*) - sí.

Lo primero que es indispensable poner de manifiesto es que se trata de dos libros de poemas escritos entre 1936 y 1944. Compuestos, como acabamos de decir, bajo el impacto de dos guerras, ambas vistas por el mismo poeta, el cual, debe suponerse, mantenía la misma ideología en ambos. Quiso guardar fidelidad a ambas, y por eso usó el mismo título, aunque distinguió esos dos periodos. Ese paralelismo evocaría una fe irrompible y mantenida durante todos esos años. Sin embargo, no resisten una comparación, porque el Ridruejo que escribe el segundo, ya no es, ni mucho menos, el que escribió el primero.

Aunque, en rigor, debemos precisar, sólo como un apunte, que los poemas de estos dos libros, ni aún el de su primer libro existencialista, *En la soledad del tiempo*, pertenecen obligatoriamente a cronología alguna. Ridruejo escribió casi los tres libros a la vez, y, debido al enrarecimiento de sus relaciones con el Régimen, aunque consiguió dar a la luz *Poesía en Armas* en 1940, *Poesía en Armas* - *Los Cuadernos de Rusia* y los *Sonetos a la piedra*, se publicaron casi al mismo tiempo, pero cuatro años después, cuando se le permitió publicarlos.

Este aspecto, que no deja de ser singular, nos reafirma en el hecho de que Ridruejo escribió su libro más fascista por obligación. Y que su verdadera vena poética andaba ya por donde discurría la de sus compañeros de generación: por el existencialismo.

Se puede objetar que qué ocurre con el segundo libro bélico, *Poesía en Armas* (*Cuadernos de la campaña de Rusia*). Pero es que éste es un libro, como veremos, completamente alejado del primero. Es cierto que el autor llega al frente para ayudar a Hitler a ganar la guerra, como el nazi más convencido. Pero no lo es menos que en este libro concurren, y no a partes iguales, la desolación y la tristeza melancólica de la estepa rusa, que despierta en él un nuevo patriotismo

encarnado en el tiempo y el lugar, y no en la gloria de la guerra; un sentimiento de culpa, por haber sido parte en el desastre español (pero, «¿Dónde está el fascista?» -nos podemos preguntar-); y también distintos elementos pertenecientes a los que hemos descrito como propios de la literatura falangista, unos renglones más arriba.

Poesía en Armas

Este libro, el que dedica a la guerra civil, es un poemario de muy mala calidad poética. Ofrece una visión oficial del conflicto, lo que se pone de manifiesto con solo leer los títulos de los poemas que lo forman. «Al Ebro», «Al Alcázar de Toledo», «A Franco», «A José Antonio» (a éste le dedica cinco sonetos).¹ Es un recorrido por los lugares heroicos donde España venció a la *Antiespaña*, oponiéndole para ello la naturaleza inmortal y eterna del pueblo español. Lugares, es decir, donde tuvo lugar el combate atávico entre el bien y el mal, que el texto ritualiza, aunque de manera algo ramplona. A este cierto vulgarismo contribuye su perfección formal, curiosamente, que lejos de realzar cada poema, termina de vaciarlos de poesía.

Debe decirse, sin embargo, que Dionisio Ridruejo, al menos técnicamente, y nosotros creemos que tampoco en otros aspectos, no era un mal poeta. O que no lo era tanto como para escribir este poemario. Nos inclinamos a creer que, aún comprometido con la causa franquista, pero ya en la puerta de salida hacia su desengaño, se vio en la obligación, como cantor oficioso del Régimen que era, de escribir algo sobre la guerra civil. Y escribió este libro-salvoconducto. Un producto soso, pero suficiente para calmar el apetito de los que querían ver belleza fiera, y ritmo y rima, y metralla de tropos, en, por ejemplo, la batalla del Ebro. Pero casi ninguno de los poemas del libro trasluce verdadera emoción. Es evidente su tinte fascista, y que reúne las características que nos hemos permitido aislar como propias. Pero se deja la épica fuera del texto. De ahí que creamos que, en realidad, denotaba el mismo poco entusiasmo que su autor.

Y, además, nota que a nosotros nos parece importante, es poesía sobre la guerra escrita por quien no había disparado un solo tiro en tres años. Porque Ridruejo no fue soldado en la guerra civil, ni siquiera parte de la milicia. Fue jerarca de la Falange, simplemente. A falta de vivencias reales, Ridruejo, en este libro, bebe tópicos y los devuelve hechos endecasílabos, pero mustios, y faltos de vida.

Este poemario reúne muchas características de la literatura fascista. Aunque no contiene una que cabría esperar de un libro con ese título: es cualquier cosa menos poesía de combate. No encontraremos expresada la crudeza de la guerra, el dolor o la lucha. Ridruejo practica una poesía muy alejada de lo heroico, y más centrada en la visión trascendente de la Historia, encarnada en lugares emblemáticos de España, que fueron y vuelven a ser. Es una falsedad, una idealización impostada. «*Poesía en Armas*, en cambio, ha sido también en

¹ Como curiosidad, hay uno dedicado a Antonio Machado. Un soneto que, de creer a Ridruejo, le costó más de un disgusto (Ridruejo, 1979, p. 167).

1939 un libro de poemas de batalla sin grandes poemas ni siquiera de batalla» (Gracia, 2008, p. 85). En definitiva, no se regocija Ridruejo en la violencia, algo que parece importante señalar, porque, aunque sea de manera difusa, aparta al autor del canon fascista, y potencia la idea de que *Poesía en Armas* es una obra de compromiso. Y, más importante, que Ridruejo fue un fascista con muchos diques espirituales. Urrutia (2004, p. 35) considera que Ridruejo entiende la violencia como un mal menor, afirmación muy sugerente, y que compartimos, porque lo alejaría del «fascista por naturaleza».

Pero leamos un poema de este libro, su segundo soneto, y que se titula «En guerra». Está dedicado a Agustín Aznar, un importante jerarca falangista, y también escritor, pero de los que sí salió al frente desde las primeras horas de la guerra. Está tomado de la primera edición del libro, y se ha respetado por completo su confección original, incluida la puntuación:

II
 Venid a levantar estos laureles
 que nacen de la sangre, cuando el hielo
 deja entrever la primavera y vuelo
 que aún es dolor sobre los huesos fieles.
 Aún el pulso combate sus claveles
 y ofrece espadas a la carne y duelo.
 Pero tú, camarada, que al desvelo
 del ciprés alzas páramos crueles.
 Y vosotros, impares, recorridos
 por las ardientes venas de la historia,
 vecinos de la pólvora y la muerte.
 Y el pueblo de los días elegidos.
 Venid hoy por el ramo de la gloria,
 juntos para que el águila despierte.

Como vemos, es una arenga llena de tópicos. Aparece en ella el tono funeral propio de la literatura fascista. En este caso, se llama a «levantar esos laureles», como referencia de los caídos recientes, en los que aún palpita la sangre, y que todavía empuñan la espada. El autor dirige su clamor a los camaradas de los muertos, que están ante su tumba («...al desvelo / del ciprés»); y a los que están vivos, doblemente vivos, porque militan en la España eterna. Los denomina «impares» porque no tienen igual (son los elegidos que salvarán al pueblo español). Y moviliza también al mismo pueblo de los días elegidos (posible conmemoración del 2 de mayo). El poeta convoca a los tres, para que despierte «el águila» (el ave imperial por excelencia).

Es un poema transparente, que permite descubrir sin mucho esfuerzo la retórica de la Falange -muy similar a la fascista de sus camaradas italianos- debajo de la perfección técnica del soneto. Por ejemplo, aparecen las apelaciones a la historia de la mejor España, que es siempre superior en la fiereza del combate y en la lucha por la supervivencia. La unidad de la nación frente a un enemigo -franceses o comunistas. Y también encontramos alusiones al imperio de Carlos I, porque la idea imperial es tópica en la pobre España de los años 30, derrotada en 1898, y trizada en la horrenda guerra colonial de Marruecos.

Tampoco se esconde el concepto sacrificial de la lucha, la vida que surge de la muerte de los héroes, y cuya sangre exige redención. La sangre como verdad asentada, como forma de vida, como encarnación de la violencia (Urrutia, 2004). Siempre la muerte recurrente, que la vida al parecer necesita para ser en plenitud. Y la juventud sana que se entrevé en la palabra «camarada». También el renacer de la primavera que, según el *Cara al Sol*, volverá a reír. Se trata de un poema heroico, no hay que decirlo, y claramente isotópico, en el cual existe casi un único campo semántico, si lo analizamos desde el punto de vista de los recursos denotativos que emplea. Como muchos otros poemas del libro, el poeta empieza en el desastre, para recorrer el dolor de la epopeya de los héroes, y en el que, por fin, «presiente el amanecer en la alegría de sus entrañas», como dijera José Antonio Primo de Rivera en el discurso fundacional de la Falange, allá en 1933. Cabe recordar las palabras de Caudet (1986, p. 162): «Por otra parte, la muerte heroica en una guerra santa, calificada en el caso español de Cruzada, representa la mejor posibilidad de ingreso viril en el cielo. La muerte, en consecuencia, es igualmente sublimada».

Mala poesía, carente del aliento de epopeya que se le supone a un poemario bélico. Más bien, tópica y evidente. Demasiado evidente para un poeta que siempre buscó, la encontrara o no, la belleza de una voz personal.

Poesía en Armas (Cuadernos de la campaña de Rusia)

Cuando entramos en *Poesía en armas (Cuadernos de la Campaña de Rusia)* notamos de inmediato que estamos ante un Ridruejo cuanto menos en evolución. Aunque el autor pretendía darle una continuidad a ambos libros en su propio título (*Poesía en Armas*) se ha humanizado lo suficiente como para que podamos apreciar elementos nuevos que constituirán la esencia de sus libros futuros y de su actitud vital en adelante. Dejando aparte la calidad, cuestión que merecería un estudio mucho más detallado que estas notas sueltas, Ridruejo escribe estos poemas que están en la línea de los de sus compañeros de generación, Rosales o Panero.

Ya hemos dicho que la diferencia esencial entre ambas obras es la diferente perspectiva interior que adopta el autor, y, por consiguiente, la distinta poética con la que resuelve sus versos. La campaña de Rusia es para Ridruejo muchas cosas. No sólo lo que el poeta dice que es, en sus notas y en sus cartas. Irse a la guerra, romper con esa España que le causa tanto desengaño, complace, por una parte, al militante nacional-revolucionario que todavía es. Pero también libera al esteta, al intelectual, al crítico, que siempre hubo en Dionisio Ridruejo. No debe pensarse, al abordar su figura y su obra, que estamos delante de un hombre rígido, inmune a los sentimientos humanos. Que Ridruejo es un puro producto del Partido. Muy lejos de esto, Ridruejo, incluso en sus tiempos más irreductibles, fue un hombre sincero. Y muy vulnerable a su propio sentido de lo justo, que aplicaba a su propia actividad, y a sí mismo. Todavía faltan algunos años para que Ridruejo entienda la realidad completa, y compleja, de su error. Pero la España tristísima que percibe en esa sociedad miserable de la postguerra, arriada supersticiosamente -en sentido literal- a la Iglesia, le provoca una duda que

podemos imaginar que sólo intuía, y que se resume en lo que tantos como él se preguntaron en algún momento: para qué. Rusia le va a proporcionar a Ridruejo perspectiva, pero también nostalgia, intimismo y capacidad de ver más lejos. Le va a dar elementos que le completarán como hombre y como escritor. Por eso es un libro decisivo.

También es un libro muy desolado, un testimonio del desencanto. Sí parece, cuando leemos sus notas, sus cartas y sus biografías; o los testimonios de los que le conocieron, que en un primer momento, señalaba una causa para su decepción: los revolucionarios le habían entregado el poder a un *espadón* bastante vulgar, que se había limitado a instaurar un Estado basado en el respeto al orden público y al culto católico ignorante y vacío de sentido.

Pero con el tiempo, este mismo panorama, aún desenfocado, se volverá cristalino, cuando Ridruejo, ya de vuelta de su guerra, ya entero, y desterrado por Franco primero a Andalucía y luego a Cataluña, entre en contacto con sectores críticos del Régimen. Se produce, entonces, algo parecido a cuando las piezas del caleidoscopio coinciden en una figura complicada, pero perfecta. Esas taras, esa insatisfacción, no provenían tanto de Franco como de su propia visión equivocada. Y Ridruejo, una vez que llega a esta conclusión, no se volverá atrás: asume su culpa, y surge así una poética del arrepentimiento que encontramos en este libro, sin que quizás entonces, ni el mismo Ridruejo supiera explicar ese sentimiento tan contradictorio.

En todo caso, cuando Ridruejo escribe el poemario, ya no es el burócrata que dispara detrás de una máquina de escribir. Ahora es soldado raso (se alistó con renuncia de cualquier rango militar), y ve la guerra como tiene que verla, pero a la vez como la guerra es. Aunque no deja de tener alguna comodidad, debida a su estatus (por ejemplo, buena parte del camino lo hizo en coche, junto con su camarada Agustín Aznar) es verdad que sufrió el frío, el miedo, la soledad y la impresión algo hipnótica de unos paisajes inabarcables en su enorme distancia. También pasó por la primera experiencia de combate. Por la pérdida hasta entonces solo imaginada de sus compañeros. Por la frustración de esa guerra en la que se había metido con la ilusión confusa de desfilar por la Plaza Roja, pero que se desenvolvía entre nevazos, deshielos monumentales, barro, mosquitos y un desesperante goteo de muertos en un frente inmóvil. Algo más parecido a la guerra de trincheras en la primera guerra que a una campaña relámpago de *Panzers* y *Stukas*. Además, no era Ridruejo un atleta, y el frío y su debilidad congénita hicieron obligatoria su evacuación a Alemania unos pocos meses después de llegar. Aunque volvió a su unidad, fue definitivamente apartado del frente y repatriado un año después de su incorporación.

Asoma, entonces, en este libro el existencialismo y el ensimismamiento. Asoma la duda, un poco, al menos, aunque posiblemente ni supiera de qué dudara, todavía. Asoma un Ridruejo en plena maduración, aunque afirmará a toro (Ridruejo, 1976, p. 234) pasado que cuando volvió a España lo hizo con la misma confusión, o mayor, que con la que salió (afirmación que no nos parece cierta en absoluto). Asoma su caverna, y asoma el dolor que causa el aprendizaje. Asoman tres poéticas muy claras: la del paisaje, la del dolor, y la del arrepentimiento. Digo que asoman. Hay que descubrirlas. Pero están.

Así, se pueden encontrar atisbos de arrepentimiento, sobre todo cuando da el pésame a la madre de dos hermanos muertos a su lado, como si los hubiera matado él. Pero es lo que siente, la responsabilidad de que, como jerarca falangista, es culpable de esa falta infinita que llora la madre. Ahí ya no vemos heroísmo, ni muerte santa. Sólo vemos muerte. A la vez destacan también trazas ya conocidas, propias de la poética falangista: los compañeros muertos que dan ejemplo de vida. Y largas tiradas de versos dedicados al paisaje, pero ya no como en su poemario anterior, como un fondo histórico, sino como parte íntima del poeta, y que en este libro es un factor decisivo, porque la nieve de Soria y la melancolía que le producen las inmensas llanuras nevadas de los alrededores de Leningrado atraviesa el libro entero. Como lo es la nostalgia oculta por una mujer que le espera en España, aunque le haya sido infiel *in pectore* (no existía ninguna relación formal) con una rival teutona, a la que apodaba *Hexe*, «bruja» en alemán, durante su convalecencia en Berlín.

El libro tiene un tono nuevo, propio de una poesía de transición. No tenemos más que leer algunos versos para descubrirlo. Por ejemplo, el final del extenso, y ambiguo poema «A España ante la guerra en el mundo», que escribió en el hospital de Berlín donde convalecía, que es un ejemplo de poesía que avanza hacia el intimismo, de factura existencialista:

Te pienso, España mía, delante del combate
-carne de tu tragedia serenamente usada-,
o aquí en el agitado descanso donde duele
tu amor más hondamente que todas tus heridas.
Te pienso como el dulce paisaje de mis horas,
como el confuso duelo de mi temor en vela,
como el solar de lumbre del triunfante deseo,
como la duda misma de mis ojos,
que no quieren cerrarse y no se sacian
en el espacio tierno que adoran los sentidos.

O en este otro, elegíaco, quizás elegía de sí mismo, o poética de la culpa que arrastra Ridruejo, y que le lleva a pedir perdón a la madre de dos divisionarios muertos en campaña:

[...]
Perdóname si soy la galería
donde duerme el soldado entre la nieve
y el muro que interpone su dureza
entre tu mansedumbre y tu consuelo.
Vengo sin él. ¿Inquieres? ¿Adivinas?
¿Acaricias? ¿Alcanzas?
Y al fin el alma se me extiende, lenta
como un paisaje a tu dolor de madre.

Muy poco fascismo hay en estos versos, que inauguran, entre otros poemas, una época nueva en la poesía de Ridruejo. Nueva, pero siempre con la salvedad

dicha: algunos de estos versos se escribieron, o se pensaron, antes de su guerra. Sin duda el militante mató, o dejó moribundo, o bien a contrapelo, al poeta.

Pero antes de terminar, no queremos dejar de mencionar la cruz de *Poesía en Armas* (*Cuadernos de la campaña de Rusia*). A la vez que un libro teñido de existencialismo, que anuncia un tiempo nuevo en la poesía de Ridruejo ² forma parte de él un poema titulado «Canto a los muertos de Stalingrado», que el autor dedica «A la juventud española». Es una elegía de estilo fascista, de la que luego se arrepentirá.

El poema dedicado a la batalla de Stalingrado, que tuvo lugar en el invierno de 1943 y que Ridruejo escribió, por lo tanto, ya en España, cuando se hallaba desterrado en Ronda, se modificó en ediciones posteriores, y al final acabó por desaparecer. Nada extraño si pensamos que Ridruejo hasta el último día de su vida estuvo cambiando el contenido y el orden sus poemas. Pero muy elocuente si estimamos, como creemos nosotros, que la amputación del «Canto» supuso la declaración más clara de arrepentimiento del poeta. Porque al hacerlo, podemos hablar de un libro totalmente distinto. Ese poema, por lo demás horrible, dotaba al libro de una carga ideológica inequívoca y cruda. Como lo demuestran estos versos, espigados del conjunto:

Y allí [en Stalingrado] la Patria viva cimentada en los muertos,
Nutrida por un ansia sucedida, incesante,
Tramada por millones de existencias concordes,
Justificada, eternizada y firme
Por las generaciones dormidas ante el alba renovada del tiempo,
Reunida en la estrella y el Ángel de un vértice sublime.

Son, realmente, unos versos de difícil clasificación, a la mitad entre un simbolismo afectado y una pesadilla. Con un sabor fascista inequívoco: los héroes muertos como cimiento de la Patria, las existencias concordes, las generaciones pasadas y presentes... Ante nuestra sorpresa, el Ridruejo que no supo hacer poesía fascista ni en su propia guerra, se destaca como un apocalíptico poeta nazi. Porque toda la civilización que describe -y que parece sacada de una película expresionista- «...ha estado hasta la muerte y en ella está más vivo». Tan pujante que escribe:

Levanta, Europa viva, tus montes y llanuras,
tus selvas, tus vergeles, tus muertos y tus vivos
y aquellos que aún no son ni presagio de manos enlazadas.
Levanta tu memoria, tu porvenir, y llega
hacia el montón informe que entretiene a los buitres
por un instante ahítos de tu dolor y carne.

² Tiempo nuevo que no es claro que llegara, ya que su estilo no se va a mover mucho de esta línea. Aunque él mismo se refería a *En la soledad del tiempo* (1944) como el principio de su primera madurez (Ridruejo, 1979, p. 22) realmente tenemos muchas dudas, que quizás el tiempo aclare, sobre si hubo una segunda, o Dionisio, que permaneció siempre anclado en su culpabilidad, se quedó también varado en su evolución.

Allí estaba tu muerte, allí está tu rescate
pagado y, para siempre, tu corazón liberto...

Es fácil de atisbar en estos pocos versos -la composición es larguísima y monótona- si se comparan con los otros que hemos seleccionado, que el alma del poeta Ridruejo, y la del hombre Ridruejo, empezaban a no coincidir. Por eso, en definitiva, Stalingrado acabó saliendo del poemario... para bien de todos.

Y no queremos dejar de citar una estrofa de una especie de himno a la División Azul, escrito en 1941, en el acuartelamiento donde los soldados españoles recibían instrucción previa. Es notable que, aparte de lo ralo de la composición, Ridruejo no aluda jamás a Franco, y sí a José Antonio. Porque él ha ido allí como combatiente fascista, y esta es ya su verdadera lucha. Esto escribió³ para que se adaptara a una marcha y sirviera de himno a la División Azul:

Dame otra vez las flechas de la guerra
que no quiero la paz sin alegría.
Mi esperanza es más ancha que mi tierra,
la Patria es un combate cada día.

Y ya terminamos. Como hemos dicho, Ridruejo sufrió una larga y sincera evolución personal, que le situó en los antípodas del fascismo. Y su obra sufrió daños colaterales. Así, *Poesía en Armas* figura en ediciones posteriores cada vez más reducida, hasta prácticamente desaparecer en la que sería la última vez que se editara, como primera parte de las obras completas que su autor estaba preparando cuando murió, en 1975. De él sólo quedaron aquellos poemas, muy pocos, que no contenían más que reflexiones generales, y un par de sonetos a José Antonio. Por su parte, ya hemos dicho cómo *Poesía en Armas* (*Cuadernos de la campaña de Rusia*) resultó amputada en su parte más claramente fascista, lo que trajo como consecuencia que las sucesivas ediciones constituyeran una obra muy distinta de la primera. Una obra ya casi existencialista. Y la primera de su arrepentimiento que fue, por lo demás, la senda por la que caminó a partir de entonces Dionisio Ridruejo.

Bibliografía referenciada

Sobre la vida de Dionisio Ridruejo

- Gracia, J. (2008). *La vida rescatada de Dionisio Ridruejo*. Barcelona: Anagrama.
- Micheo, J. L. de (2015). Dionisio Ridruejo, propagandista. En Peral Vega, E. y Sáez Raposo, F (Eds.). *Métodos de propaganda activa en la guerra civil: literatura, arte, música, prensa y educación* (pp. 239-278). Madrid: Iberoamericana.
- Ridruejo, D. (1976). *Con fuego y con raíces. Casi unas memorias*. Madrid: Planeta.
- Ridruejo, D. (1979). *Primer libro de amor. Poesía en armas. Sonetos*. Madrid: Castalia.
- Ridruejo, D. (2008). *Escrito en España*. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales.

³ El poema se mantuvo inédito hasta que Manuel Penella lo rescató en un volumen recopilatorio titulado *Dionisio Ridruejo. Memorias de una imaginación. Papeles escogidos e inéditos* (Madrid: Clan Editorial, 1993).

Sobre la literatura española de la guerra civil y su posguerra

- Caudet, F. (1986). Aproximación a la poesía fascista española: 1936-1939. En *Bulletin Hispanique*, tomo 88, n.º 1-2.
- Chueca Martínez, R. y Montero Gibert, J. R. (1992). El fascismo en España: elementos para una interpretación. En *Historia contemporánea. Las élites en la España contemporánea*. Vol. 8. Bilbao: UPV-EHU.
- Elorza Domínguez, A. (2004). El franquismo, un proyecto de religión política. En Gentile, E., Di Febo G. Sueiro, S. y Tusell, J. (Coord.). *Fascismo y franquismo. Cara a cara: una perspectiva histórica*. Madrid: Biblioteca nueva.
- Jiménez Campo, J. (1979), *El fascismo en la crisis de la II República*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Mainer, J. C. (2013). *Falange y literatura*, Madrid: RBA.
- Pérez Bowie, J. A. (1988). Reticorismo y estereotipación, rasgos definidores de un discurso ideologizado. El discurso de la derecha durante la guerra civil. En *Historia y Memoria de la Guerra Civil. Encuentro en Castilla y León*. Vol. 1. Valladolid: Junta de Castilla y León.
- Ródenas de Moya, D. (2018). *Vueltas sin regreso. Max Aub y Dionisio Ridruejo (Cartas)*. Madrid: Instituto Cervantes.
- Rodrigo Sánchez, J. (2013). A este lado del bisturí. Guerra, fascistización y cultura falangista. En Ruiz Carnicer (Coord.). *Falange, las culturas políticas del fascismo en la España de Franco (1936-1975)*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- Trapiello, A. (1997). *Las armas y las letras. Literatura y guerra civil (1936-1939)*. Madrid: Planeta.
- Urrutia, J. (2004). Vecinos de la pólvora y la muerte. La poesía del fascismo español. En L'Associazione Ispanisti Italiani (AISPI). *Actas del XXII congreso. Escritura y conflicto*. Centro Virtual Cervantes.
- Recuperado de https://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/19/I_02.pdf
- Vilanova, A (1944). Poesía española y poesía europea. En *Entregas de la poesía*, n.º 1, s. p.
- Sobre el fascismo y la Falange**
- Payne, S. (1980). *Fascism: Comparison and Definition*. Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- Primo de Rivera, J. A. (1945). *Obras Completas*. Madrid: Afrodisio Aguado.

Resumen

La guerra civil española (1936-1939) enfrentó dos revoluciones que se estaban desarrollando en Europa. Dos totalitarismos, que encontraron un país dividido por razones sociales, políticas y religiosas, un campo de batalla idóneo: el comunismo y el fascismo. En ambos bandos se desarrolló una literatura de guerra de signo muy marcado. En el franquista, esta labor corrió a cargo, sobre todo, de los falangistas. Y de entre ellos destacó Dionisio Ridruejo, que reunió en su persona al jerarca, al activista y al escritor de talante fascista. Sin embargo, Ridruejo pronto abandonó estas posiciones, y evolucionó hacia la democracia liberal. Y poéticamente, hacia la poesía existencialista, intimista y, quizás, social. Este trabajo aborda el ciclo de poesía fascista de Ridruejo, mediante el análisis de dos libros: *Poesía en Armas (1936-1939)* y *Poesía en Armas (Cuadernos de la campaña de Rusia)*. Ambos escritos a la vez, prácticamente, y que encarnan los dos periodos de su obra en los primeros años de la postguerra. Se analizarán, entonces, algunos poemas, que nos permitirán apreciar las diferencias entre ambos libros, uno de verdadera poesía fascista y otro que contine una poética existencialista, en la línea de sus colegas de generación.

Abstract

The Spanish civil war faced two revolutions that were taking place in Europe. Two totalitarianisms that found an appropriate battlefield to settle the controversy between fascism and communism, in a country divided for social, political, and religious reasons.

In this initial conglomerate, the propaganda was carried out by the Falangists. and among them Dionisio Ridruejo stood out, who brought together in his person the hierarch, the activist and the writer, without a doubt, if one can speak of a fascist poetry during the war and the first years of Francoism, it is Ridruejo who leads it (another, are poets or fascists). However, Ridruejo soon abandoned these positions and evolved towards liberal democracy. Poetically towards the existentialist, intimate and perhaps social lyric.

This work covers this transition through the analysis of three books: *Poesía en armas* (1936-1939), and *Poesía en armas (Cuadernos de la campaña de Rusia)*. Both written at the same time, practically, and that embody the two periods of his work in the first three years after the war. Then, we shall have a look to both books, in order to find their deep differences: one in the line of a ordinary fascist poetry, and the second, an existentialism poetic work.

Aquiles, un personaje actualizado en dos obras del exilio español de 1939: *Héctor y Aquiles*, de José Ramón Enríquez y *La hija de Dios*, de José Bergamín

Achilles, an updated character in two Spanish plays of exile of 1939: *Héctor y Aquiles*, by José Ramón Enríquez and *La hija de Dios*, by José Bergamín

María Teresa Santa María Fernández

Universidad Internacional de La Rioja
teresa.santamaria@unir.net
ORCID: 0000-0003-0281-7754

Palabras clave: Mitos clásicos, teatro español del exilio, Aquiles, José Ramón Enríquez, José Bergamín, Actualización española de mitos griegos.

Keywords: Classic myths, Exile Spanish Theatre, Achilles, José Ramón Enríquez, José Bergamín, Spanish Update of Greek myths.

En este artículo vamos a analizar dos obras vinculadas con relatos sobre el héroe griego Aquiles, dentro de la dramaturgia del exilio español de 1939: *La hija de Dios*, de José Bergamín y *Héctor y Aquiles*, de José Ramón Enríquez. El primero de estos autores, nacido en 1895, contaba ya con una larga trayectoria literaria e intelectual cuando estalló la guerra civil, mientras que Enríquez (México, 1945) puede considerarse parte de la llamada Segunda Generación del exilio. Ambos tocaron en otras piezas temas relacionados con la tradición clásica griega. Así, además de la recreación de Hécuba que encontramos en *La hija de Dios*, Bergamín actualiza otros dos mitos con protagonistas femeninas – *Medea*, la encantadora y *La sangre de Antígona* – y asoma en otra de sus producciones literarias, *Donde una luz se apaga*, el mito de Narciso y Eco. Por su parte, el escritor mexicano-español toca la figura de Prometeo en *El fuego* y escribió *Medea en busca de autores y Orestes parte* (Santa María, 2016).

Antes de centrarnos en las dos obras donde Aquiles (des)aparece, creemos conveniente realizar una breve panorámica de cómo pervive la figura del héroe griego en la escena española, para terminar con unas conclusiones respecto a las características que predominan en las versiones de los dos dramaturgos exiliados y las aportaciones que aportan.

1. Versiones de Aquiles en el teatro español

La huella de Aquiles, inmortalizado en *La Ilíada*, de Homero y *La Aquileida*, de Estacio, ha quedado impresa de forma muy irregular en la dramaturgia española. Podemos citar, en primer lugar, varios ejemplos que siguen el episodio de Aquiles en Esciros, narrado por el autor romano y cuyo relato recogió también en la Edad Media *El libro de Alexandre* (Cristóbal, 2011, p. 6), junto con los orígenes y actuación de Aquiles en la guerra de Troya (Villarrubia, 2011, p. 80 y 83). Centrados en el relato homérico y, concretamente, en la lucha entre Héctor y Aquiles, encontramos pasaje dentro de la *General Estoria*, la *Suma de Historia Troyana* y la *Versión de Alfonso XI* (Castro, 2011).

Según la línea argumental de *La Aquileida*, Tetis esconde a su hijo Aquiles disfrazado como dama en la corte de Licomedes, rey de Esciros, y allí este se enamora de la princesa Deidamia, quien, a su vez, se disfraza de varón para seguir a Aquiles, cuando Ulises se lo llevó a luchar en la guerra de Troya. Este es el argumento de *El Aquiles*, “comedia mitológica”, de Tirso de Molina, quien tiene al héroe griego como modelo en otros personajes de dos comedias más – *La vida y muerte de Herodes* y *La venganza de Tamar* (Shecktor, 2009) -. En *El Aquiles*, Tirso muestra al héroe griego como un salvaje enamorado de Deidamia que debe vestirse y actuar como dama suya, con el nombre de Nereida y así vencer a Lisandro, aunque más tarde el dramaturgo español recoge también una de las tramas de *La Ilíada* – el duelo entre Héctor y Aquiles, tras matar el primero a Patroclo – y entra en acción la figura de Polixena en la acción, quien no aparece ni en la obra de Homero ni en la de Estacio, pero que se vincula con el relato de Hécuba, como veremos en la obra de Bergamín:

(Échale un guante HÉCTOR y otro POLICENA, coge este DEIDAMIA, y el otro PATROCLO y entrámbos AQUILES.)

HÉCTOR	Recebid pues ese guante.
POLICENA	este también por ser mío, que si el de mi hermano os reta, ese os favorece.
AQUILES	Admito el uno y el otro ufano.
PATROCLO	Estando Patroclo vivo, desafiado primero, mi derecho es más antiguo, y así este guante me toca. (Molina, 1636, vv. 872-880)

Otras versiones durante el siglo XVII de la historia de Aquiles, en este episodio previo a las gestas heroicas recogidas en *La Ilíada*, las encontramos en *El monstruo de los jardines* de Calderón de la Barca y *El caballero dama* de Cristóbal de Monroy y Silva (1612-1649), que, precisamente, se detiene, al contrario de la versión de Tirso de Molina, antes de la parte homérica o situada en Troya, tal y como indican los versos con los que finaliza dicha comedia:

AQUILES -El Cielo
te guarde edades eternas

aguarda, Troya, y verás
 como Aquiles venga a Grecia
 REY. Y aquí, pidiendo perdón,
 da fin aquesta Comedia
 del Griego más valeroso,
 porque a escribir el Poeta
 empiece el Cerco de Troya
 en otra humilde Comedia. (Monroy, p. 28)

Otra obra centrada en la figura de Aquiles es *Antes que celos y amor la piedad llama al valor y Achilles en Troya* (1747), de Nicolás González Martínez y que fue musicalizada para ópera por Melchor de José Nebra. Siguiendo la línea argumental de la obra de Estacio, tenemos *Aquiles en Sciro*, comedia del abate Metastasio, que fue traducida al español para Compañía Rivera en 1778 y cuyo manuscrito se conserva en la Biblioteca Nacional de España. Ya en el siglo XIX se encuentra *El talón de Aquiles*, “juguete en un acto y en prosa”, 1869, de Z. H. C., en la que solo el título alude al personaje del ciclo troyano, puesto que no aparece Aquiles ni ningún otro personaje griego, sino Segunda, Fructuoso, Felipe y Primitivo. Además, la acción se sitúa en Ricla (Zaragoza) y no en la mítica Troya. Por último, se encuentra el manuscrito *El gran vengador de Aquiles, Pirro en Troya*, “tragedia en dos actos”, de Tadeo Moreno González García, que se inspira en el segundo libro de *La Eneida*, en verso y, por tanto, en ella no aparece Aquiles.

Ya entrados en el siglo XX, Miguel de Unamuno dedica dos artículos a la figura del héroe griego, “Entre Aquiles y el Cid” y “Aquiles, Ajax y Hércules” (*Lunes de El Imparcial*, 23 de noviembre de 1914); mientras que Ramón del Valle-Inclán propone su propia visión paródica de un guerrero en *Los cuernos de don Friolera* y se lamenta también en el prólogo de dicha obra de que en España no se supiera hacer un teatro heroico, al estilo del griego y de Shakespeare:

DON ESTRAFALARIO Una forma popular judaica, como el honor calderoniano. La crueldad y el dogmatismo del drama español solamente se encuentra en la Biblia. La crueldad sespiriana es magnífica, porque es ciega, con la grandeza de las fuerzas naturales. [...] Si nuestro teatro tuviese el temblor de las fiestas de toros, sería magnífico. Si hubiese sabido transportar esa violencia estética, sería un teatro heroico como la *Iliada*. A falta de eso, tiene toda la antipatía de los códigos, desde la Constitución a la Gramática. (Valle-Inclán, 1925, pp. 35-36)

Destacamos estas dos alusiones, porque son una excepción en cuanto a la preferencia por Aquiles en textos del pasado siglo, mientras que son varias las piezas dramáticas del siglo XX que se fijan en la figura del héroe griego y protagonista de la otra obra homérica, Ulises (García Romero, 2011). Igual percepción tenemos, si nos ceñimos a la escena dramática de los autores que se desterraron tras la guerra civil. De este modo, existen varias obras que se centran en la *Odisea* de Homero (Santa María, 2018 y 2020b), como puede ser *Odiseo* (1953), de Agustí Bartra; *La odisea* (1964), de José Ricardo Morales y *Circe y los cerdos* (1974), de Carlota O'Neill, por nombrar solo aquellas en las que aparece el héroe griego. Sabemos que el ciclo troyano fue elegido por varios autores exiliados por la concomitancia que se puede encontrar con el destierro y la idea de “regresar” o vol-

ver (*nostoi*) tras finalizar el conflicto bélico (Santa María 2018), de ahí la posible razón de que Aquiles, muerto durante el transcurso de la guerra de Troya, no gozará de tantas obras como sí tuvo Ulises, Orestes o Electra. Por todo ello no resulta extraño que solo encontremos dos piezas dramáticas del exilio español de 1939 que deben su génesis al personaje de Aquiles. Cronológicamente, tenemos *La hija de Dios* (1945), de José Bergamín y *Héctor y Aquiles* (1973-1974), de José Ramón Enríquez.

2. Aquiles “ninguneado”: *La hija de Dios*

La hija de Dios, de José Bergamín, se basa, por un lado, en la *Hécuba*, de Eurípides (424 a.C.) que se inicia cuando el espíritu de Polidoro explica que el espectro de Aquiles reclama a Polixena, hija de Príamo y Hécuba, reyes vencidos de Troya. Por otro, actualiza y toma citas literales de *Hécuba, triste*, de Fernán Pérez de Oliva (1586), quien, a su vez, partía de la tragedia griega, con la que comparte el inicio, lugar, tiempo y personajes, pero a la que cambia el desenlace.

La obra bergaminiana, a pesar de brotar de ambas fuentes, bien claras y reconocibles en el texto, se aparta de sus modelos en varios aspectos. En primer lugar, no aparece el Prólogo de Polidoro ni tampoco, por tanto, la razón del sacrificio de Teodosia. En segundo lugar, la acción se desarrolla en un espacio diferente a las costas troyanas recién tomadas por los griegos. En efecto, el espacio donde transcurre la obra será el pueblecito de la paramera de Ávila que da también título a la obra, *La hija de Dios*. En tercer lugar, se actualiza el tiempo en que sucederán los hechos, puesto que ya no será el siglo XV a.C. en el que se supone tuvo lugar la guerra de Troya, sino al inicio de la guerra civil española, “Verano de 1936” y en una “Noche de luna llena” (Bergamín, 1978, p. 11). En cuarto lugar, los personajes cambian de nombre y Hécuba se llamará Teodora; Polixena, Teodosia; y Polimnéstor, Leoncio. Se mantiene el Coro de mujeres que acompañan a Teodora, despojada ahora de su categoría de reina de Troya y que pasa a ser una humilde mujer de campo; y Ulises, por su parte, desaparece también de la escena para convertirse en el Capitán fascista. Será este último, junto con Leoncio, los únicos personajes masculinos que hablan en la escena, puesto que aparece ya sin vida y, como indicamos antes, sin palabra, el cadáver de Polidoro, a diferencia de sus modelos.

De esta forma, nos encontramos que en esta obra no se menciona en ningún momento la figura de Aquiles, cuya reivindicación como espíritu de Polixena es el detonante de la trama de las dos Hécubas anteriores. Teodosia/Polixena no morirá por capricho del héroe griego, sino que muere en la pieza bergaminiana para salvar a su hermano. Precisamente, esta diferencia es la que permite, al ofrecer un motivo más elevado y martirial a la muerte de Teodosia, que veamos cómo evoluciona este personaje femenino. Esta se nos muestra al principio llena de temor cuando van a recogerla de una manera parecida a la que se encuentra en la obra de Pérez de Oliva (Escena IV), pero sin la imagen de gran fuerza metafórica y visual con que se cierra este pasaje en boca del Coro:

TEODOSIA. ¡Madre!

TEODORA. ¡Sosiega chiquilla! ¡Ya se van! ¿Oyes? Pasan.

TEODOSIA. ¡Tengo miedo! ¡Déjame, madre, que me esconda en tus haldas como cuando niña, que estoy temblando!...

TEODORA. ¡Hija mía!

CORO. Mira, Teodora, tu dulce criatura sobre tus haldas acurrucada y temerosa como un animalillo tierno. Se fue la luz: y la de la luna, que le da desde la ventana, la finge a los ojos todavía más niña, más pura y blanca. ¡Si parece una cervatilla en tus brazos! (Bergamín, 1978, p. 22)

De ese miedo inicial, pasa a la valentía de aceptar su sacrificio por el motivo altruista que la condena a morir – su hermano menor, sin nombre en la obra de Bergamín – y que repite dos veces, casi como si quisiera convencerse y alentar su coraje:

TEODOSIA. ¡Madre, madre! ¡Toma este último beso de mi boca, que por fuerza me arrancan de ti! ¡Por mi hermano muero!

TEODORA. ¡Hija, hija!...

TEODOSIA. ¡Oh, madre, madre desventurada! ¿Esto te quedaba por ver todavía? De ti triste me duelo, por ti vierto estas lágrimas, que yo, cuando me acuerdo de mí, por bienaventurada tengo la muerte que me ha de quitar de esta cruel vida que ahora pasamos. ¡Oh, madre, madre, no llores tanto, deja ir a tu hija, que va contenta por su hermano!... (Bergamín, 1978, pp. 25-26)

Sin duda, ese coraje acaba sorprendiendo hasta sus enemigos, tal y como relata el Coro a Teodora/Hécuba en el Segundo Acto: “Todos quedaron consternados, al parecer, por ese reproche que una débil niña, con morir, les hacía de su cobardía” (Bergamín, 1978, p. 47). De este modo, el dramaturgo exiliado aporta una mayor relevancia a la figura de Teodosia/Polixena que ya se apuntaba en Fernán Pérez de Oliva, aunque en *Hécuba triste* ella se resigna a morir para no caer como concubina- al igual que su hermana Casandra - de alguno de los vencedores griegos, mientras que el texto bergaminiano va más en consonancia con la relevancia de las mujeres como “mártires” de las guerras creadas por los hombres, cuya alusión aparece en la dedicatoria de todo el libro: “En estos años de persecución por la justicia que venimos padeciendo los españoles, dedico esta humilde transcripción trágica a los mártires de mi Patria: a sus mujeres, madres, esposas, hijas, hermanas sacrificadas” (Bergamín, 1978, p. 7).

Esta preferencia hacia lo femenino queda evidenciada en la obra que comentamos por la mayor presencia y parlamentos de las mujeres. En efecto, en *La hija de Dios* no aparece Taltibio, quien ya fue eliminado por Fernán Pérez de Oliva a favor de ganar fuerza dramática en ambas obras, puesto que será el Coro de mujeres y no dicho mensajero quien relate la muerte de Polixena a su madre. Pero tampoco incluye Bergamín en su tragedia los personajes del Espectro – o Alma en *Hécuba triste* - de Polidoro y Agamenón, quienes sí aparecían en los otros dos autores (Tabla 1). Por otro lado, ya comentamos que no se alude a Aquiles como origen del final de Teodosia/Polixena, pero se puede comprobar también que el resto de personajes masculinos que se incluyen en la pieza del autor exiliado – “(Guardias civiles, falangistas, moros y otras malas gentes armadas)” (Bergamín, 1978, p. 11) – no interviene en ningún momento de la obra.

<i>Hécuba</i>	<i>Hécuba triste</i>	<i>La hija de Dios</i>
Espectro de Polidoro	Alma de Polidoro	
<i>Ulises</i>	Ulises	Capitán-Ulises
Polimnéstor	Polimnéstor	Leoncio-Polimnéstor
Taltibio		
Agamenón	Agamenón	
		Guardias civiles, falangistas, moros y otras malas gentes armadas

Tabla 1. Comparación de la presencia de personajes masculinos en las tres obras

Otra diferencia evidente en la tragedia de Bergamín respecto a las versiones de Eurípides y de Pérez de Oliva se encuentra en el desenlace. La venganza de Hécuba a Polimnéstor por haber entregado a la muerte a su último hijo, varón, Polidoro, va acompañada en el trágico griego por la maldición que este lanza tanto a Hécuba como a Agamenón, al no darle la justicia que buscaba. Así, le vaticina a ella: “Llegarás a ser una perra de encendida mirada” (Eurípides, 1998, p. 401); mientras que él morirá a mano de su esposa, tras matar primero a Casandra, hija de Hécuba y a quien Agamenón ha tomado como concubina - “La matará la esposa” (p. 402)-. Estas maldiciones desaparecen en el texto del autor renacentista, pues en *Hécuba triste*, la protagonista “puede explicar las razones de su venganza con bastante detenimiento y Agamenón justifica su decisión (lo que Morales amplía todavía más en un añadido posterior de su edición)” (Vélez-Sainz, 2019, p. 450).

Por su parte, Bergamín nos ofrece un final mucho más devastador y trágico. En un lugar desierto de hombres, será Teodora quien maldiga al pueblo, La Hija de Dios, y a quien le arranquen después, para seguir las órdenes del Capitán, la lengua para evitar que siga incendiando con sus palabras; a la vez que arrastran su cuerpo sin vida, para que deje de arrasarlo con fuego todo lo que encuentra a su paso. Sin embargo, el final apocalíptico y cruel contiene cierta nota de esperanza, al igual que aparece en obra con la que aparece publicada, *La niña guerrillera*. De esta manera, las mujeres que le acompañan deciden sumarse a su causa y dejar de ser víctimas pasivas: “¡Vamos nosotras todas a seguirla en la santidad de su martirio! ¡Ved que entre la humareda y el polvo empieza a encenderse también de sangre el horizonte y que nosotras no veremos ya la luz de este día!” (Bergamín, 1978, p. 73)

Observamos, por tanto, en la “tragedia” compuesta por Bergamín una preferencia hacia las “víctimas” de la guerra y no hacia sus héroes guerreros, así como una actualización al tiempo y coordenadas geográficas de su época para el relato de Hécuba. Sin duda, resulta un acierto cómo consigue mantener el espíritu del relato mítico, obviando un inicio y final que contaba con dos figuras heroicas griegas, Aquiles y Agamenón, aunque en el caso del primero fuera a través de las palabras de Polidoro. Pero resulta indiscutible en los textos de Eurípides y Pérez de Oliva que será la reclamación, desde el mundo de los muertos, que hace el

héroe griego lo que desencadenará la trama de esas versiones, mientras que en la de Bergamín no se menciona a Aquiles en ningún momento.

3. Aquiles más humano: Héctor y Aquiles

Si en *La hija de Dios* el guerrero griego y la huella de *La Iliada* no forman parte de la trama, en la obra de José Ramón Enríquez, *Héctor y Aquiles* (1973-1974), veremos un tratamiento muy original de la figura de Aquiles. El dramaturgo se inspira en varios pasajes de *La Iliada* de Homero; en concreto, el Canto XVI, con la muerte de Patroclo, y el Canto XXIV, en que se cuenta el rescate del cuerpo muerto de Héctor, pasando por el Canto XVIII, con la descripción de las armas de Aquiles.

La obra del autor exiliado se sitúa en varios espacios concebidos desde el principio como “escenario”: templo, río y playa. El tiempo es el “décimo año de la guerra que los hizo famosos” (Enríquez, 1979, p. 5), aunque se hace una evocación al principio y al final de la obra que nos retrotrae a la época de la infancia de ambos guerreros. Además, la pieza se estructura en dos actos que podríamos sintetizar o resumir diciendo que el primero versa sobre la relación de actores y amigos entre ambos personajes y cómo Héctor se disfraza de anciano; en el Acto Segundo nos encontramos con la desnudez y humanidad de Aquiles, el relato del sueño que comparten y les identifica, la imposibilidad de matarse el uno al otro y la lucha final de niños que confirma el vaticinio de la muerte de ambos y la consecución del fatal destino anunciado – o susurrado – desde el principio de la obra. Además, también son dos los únicos personajes sobre los que se asienta la pieza y que, asimismo, dan título a la obra, Héctor y Aquiles, aunque se alude en algún momento a los Mentores o la voz de un autor o divinidad que “nos dictaba los parlamentos” (Enríquez, 1979, p. 6).

Precisamente, las alusiones al teatro dentro del teatro que presenta alguna otra obra de este autor, como *El fuego*, se harán presentes desde el inicio, cuando irrumpen los dos protagonistas en escena: “HÉCTOR: Somos actores y estamos contratados para serlo precisamente aquí, sobre este escenario. De eso estamos seguros y con eso debería bastarnos” (Enríquez, 1979, p. 5). Esta constatación se repite, además, en otros momentos de la obra: “somos actores contratados” (p. 13); al inicio del segundo acto, cuando Héctor manifiesta: “El divino Aquiles, el de los pies ligeros, viene al centro de su propio escenario” (pp. 30-31); con un afán de rebelarse contra las palabras y acciones a las que están obligados, cuando se plantean si continúan “a nuestro antojo o seguimos las líneas marcadas” (p. 43); y justo antes de la escena del desenlace fatal:

HÉCTOR: ¿Qué es entonces todo esto?

AQUILES: Es la obra de un autor empeñado en continuar, utilizando la traición de los mentores y la furia de las tormentas y los encuentros y la muerte, para construir aquello que desea. (Enríquez, 1979, p. 52)

Asimismo, en la pieza se incide mucho en el disfraz y en el teatro dentro del teatro, no solo en el motivo de la “representación” y de los dos actores que ya se ha comentado. Observamos, así, cómo Aquiles reprocha a Héctor que “Dis-

frazado de anciano, te sientas en una roca, bajo un árbol, junto al río, en espera de que yo, imprudentemente, te relate la historia de mi talón” (Enríquez, 1979, p. 15). También se produce la identificación de cuanto está aconteciendo con un espectáculo circense: “AQUILES. Ahora, el Circo, el Circo nuevamente. HÉCTOR. Hay que pagar el último tributo a los mentores y permitir que se inventen su triunfo” (p. 55).

Por otro lado, desde el principio, parece claro que el destino inapelable conduce a la muerte de ambos, tal y como aparece en el texto que nos ha dejado Homero y del que se citan en numerosas ocasiones epítetos como “el divino Aquiles, el de los pies ligeros” (Enríquez, 1979, p. 30), o incluso algún verso citado de manera textual - AQUILES. “Canta, oh musa, la cólera del pelida Aquiles. Cólera funesta que causó infinitos males a los aqueos y precipitó al Orco muchas almas valerosas de héroes...” (p. 20 y p. 22). Pero más interesantes resultan las alusiones a los sentimientos y actos que se esperan de ellos, según dicha tradición o modelo:

HÉCTOR. Hemos venido aquí para matarnos

AQUILES. Nos odiamos: somos uno para el otro, el objeto total de nuestro odio.

HÉCTOR. Por eso estamos aquí.

AQUILES. Aunque la historia transcurre frente a Troya, es preciso hablar de más atrás, desde el momento cálido del templo. (Enríquez, 1979, p. 8)

Sin embargo, el acierto de la obra es presentarnos las dudas de ambos protagonistas y que lleguen a plantearse si es posible otro final o ese desenlace resulta el único que les identifica y les da la identidad con la que ha perdurado a lo largo del tiempo:

AQUILES. Y aquí, a punto de comenzar la batalla final de una guerra a la que los mentores me han traído, me hago una pregunta.

HÉCTOR. Hoy, a las puertas de Troya, me pregunto por la posible ruta de regreso a las ruinas de mi templo, para encontrarme a mí.

AQUILES. La posible ruta de regreso al sitio donde reposar mi cabeza, mientras escuche las sílabas de mi nombre, entonadas por Dios. (Enríquez, 1979, p. 12)

En definitiva y tal como plantea Aquiles un poco más delante de esta escena: “Ninguno de los dos deseábamos la guerra. Aunque, ¿estamos aquí para buscar identidades o para destruirnos mutuamente?” (Enríquez, 1979, p. 14), pregunta que sintetiza muy bien la intención y finalidad de la obra.

También en esta línea van las constantes referencias al “sueño”, que le sirve al autor para insistir en la identificación entre ambos héroes, por el sueño común que han tenido ambos:

HÉCTOR. Quiero encontrarte y hablarte de tu sueño que, estoy seguro, se identifica al mío... Conocer entonces tu rostro de verdad para mostrarte el que yo tengo y construir una casa donde hablar de nosotros y buscar esos tonos que un día definimos como la voz de Dios. [...]. ¿Es locura quererte encontrar y que se encuentren nuestros sueños...? ¿Pedirte que te quites el disfraz como ya lo hice yo, y que me veas de frente...? (Enríquez, 1979, p. 38)

De igual modo, funcionan los sueños infantiles que comparten al principio: “AQUILES. Me parece ver, entre sueños, cómo alguien nos dicta los parlamentos” (p. 5). De hecho, la obra parece volver a su inicio al final, cuando los dos personajes parecen retrotraerse a su infancia y, sobre todo, tras la muerte de ambos, a través de las palabras que cierran la pieza: “AQUILES: Mira, Héctor: hay niños todavía construyendo sus templos” (p. 58).

Esta identificación entre ambos héroes, además, resulta una constante a lo largo de la obra. De esta manera, Héctor, desde en el primer acto, incide en la idea de que “Ninguno de los dos deseábamos la guerra... Aunque ¿estamos aquí para buscar identidades o para destruirnos mutuamente?” (Enríquez, 1979, p. 14). Un poco antes ya se había establecido un diálogo en que quedaba patente que estamos ante dos caras de un mismo héroe:

AQUILES. Porque tú eres Héctor, el sereno, el maduro, el héroe equilibrado.

HÉCTOR. Vamos a dejar esto bien claro de una vez: tú y yo somos actores contratados para recrear algo de lo cual no estamos seguros. Los dos somos iguales, estamos en las mismas circunstancias. Casi podría decir que somos el doble uno del otro. (Enríquez, 1979, p. 13)

Este sentido de identificación total se intensifica con la escena en que ambos relatan el sueño idéntico que han tenido (pp. 37-45) y donde se repite varias veces la idea de que son la misma persona: como en la acotación: “se van identificando” (p. 39); cuando Aquiles manifiesta que “son cuatro piernas las que me mueven y cuatro brazos los que agito en el aire” (p. 41); así como en el desenlace de dicho sueño donde se hace patente que “Me abrazo, me beso los labios y caigo conmigo sobre el lecho” (p. 42) y “él soy yo, yo soy él” (p. 43).

La constatación de que el amor es quien los une, al contrario de la guerra, que los separa o provoca que sean diferentes y estén en distintos bandos, también aparece de forma reiterada y augura un posible desenlace:

AQUILES. Por lo pronto, ha ocurrido algo definitivo, Héctor: estábamos aquí para matarnos y hemos comenzado a amarnos. [...]

HÉCTOR. Porque Héctor y Aquiles ya no se odian. (Enríquez, 1979, p. 44)

que, sin embargo, al final no se produce:

AQUILES. ¡Diez años de guerra...!

HÉCTOR. ¡Diez años blandiendo estas espadas...!

AQUILES. ¿Qué sabía yo de ti hace diez años?

HÉCTOR. ¿Cómo podía no odiarte hace diez años?

Se miran fijamente y empiezan a jugar con las espadas. Comienza el diálogo, muy pausado, y conforme este avanza, el juego se vuelve lucha verdadera. (Enríquez, 1979, p. 49)

Héctor y Aquiles, además, permite una lectura actualizada al momento histórico en que se escribió la obra. La alusión a “dos templos y dos dioses: del dolor y la alegría” (Enríquez, 1979, p. 10), así como la aparición de los mentores como personajes que han borrado la existencia de un único templo y un único Dios inciden en la idea de promover una guerra por motivos religiosos, de diferenciación y no identidad entre las personas. Esa situación de confrontación nos lleva

al año 1973, cuando se empieza la guerra de Yom Kipur entre árabes e israelitas, y que es también la fecha en que José Ramón Enríquez inicia el proceso de escritura de la obra. Frente a esta postura de lucha – que es la que los mentores intentan que prevalezca (p. 51) –, en la obra hasta el final se insiste en la identificación entre los guerreros de ambos bandos ya mencionada:

Pausa. Desenvainan las espadas, luchan y Aquiles mata a Héctor. Lo toma de un pie y, lentamente, lo arrastra por el escenario. Cuando hablan, se dirigen uno al otro, prescindiendo del público. [...]

AQUILES. Héctor y Aquiles: los dos somos tu cadáver vencido, arrastrado, en torno a las murallas...

HÉCTOR. Los dos somos tu cuerpo victorioso que espera un dardo para derrumbarse. (Enríquez, 1979, p. 57)

5. A modo de conclusiones

Tras el análisis de las dos obras comentadas, resulta claro constatar que el personaje de Aquiles pierde relevancia respecto a otras figuras míticas clásicas, como puede ser Ulises, Antígona. Bien porque se suprime su aparición, tal y como sucede en *La hija de Dios*, de José Bergamín; bien porque se humaniza su figura, de manera que acaba por identificarse con la del héroe “bueno” o sereno que suele corresponder a Héctor.

En segundo lugar, se puede observar que ambas piezas inciden en el “sin-sentido” de las guerras y que no hay “causa justa”, ni humana – capricho de un héroe muerto – ni divina – obediencia a una orden de un dios o mentor – para ningún tipo de contienda o guerra. Asimismo, el peso de los hechos históricos resulta manifiesto también. De este modo, se puede destacar la relación con la guerra de Yom Kipur entre árabes e israelitas, iniciada en octubre de 1973, fecha en que se empieza a escribir *Héctor y Aquiles* y la desolación de la bomba atómica en 1945, con el final apocalíptico y una tierra totalmente devastada con que Bergamín finaliza su obra.

Frente a este pesimismo, sobresale con fuerza una puerta a la esperanza y donde triunfaría el tópico del “Amor Omnia vincit” de las *Bucólicas* de Virgilio, sea el fraterno, por el sacrificio de Teodosia/Polixena; sea el de amistad-amor entre iguales en el caso de Héctor y Aquiles, aunque esta no fuera capaz de librarles de su fatal destino. De esta forma, en ninguna de las piezas, aunque el amor parezca ser más fuerte que la muerte, se consigue burlar a esta

Por último, destaca en ambas piezas la visión negativa de la guerra, que se identifica como cosa de hombres en *La hija de Dios*, de José Bergamín; mientras que José Ramón Enríquez nos deja con la duda de si se trata de un juego de niños, que se les va de las manos; o del deseo de fuerzas ajenas – los mentores – que hacen todo lo posible por destruir la paz y la concordia entre los seres humanos, entre Héctor y Aquiles, que se ven obligados a repetir de forma infinita su fatal desenlace. Sin duda, la experiencia de la guerra y del exilio vivida en primera persona o parte de su familia fue tan traumática que borra la necesidad de ensalzar a los guerreros como héroes. En las dos obras los desastres de la guerra oscurecen la concepción épica que el relato primigenio poseía.

Bibliografía

- Bergamín, J. (1978). *La hija de Dios. La niña guerrillera*. Madrid: Hispamerca. Edición facsímil de: México: MEDEA, 1945. Otra edición: Santa María, T. *El teatro de José Bergamín en el exilio. Tomo II* (pp. 63-89). Tesis doctoral. Bellaterra: UAB.
- Calderón de la Barca, P. (2000). *El monstruo de los jardines*. Edición digital a partir de la *Cuarta parte de las Comedias* de Don Pedro Calderón de la Barca, Madrid: Bernardo de Hervada, 1674. Alicante: Biblioteca Virtual Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-monstruo-de-los-jardines--7/>
- Castro, M. D. (2011). La mitología en la prosa del siglo XIV. En Juan Antonio López Pérez (Ed.), *La mitología clásica en la literatura española. Panorama diacrónico* (pp. 123-144). Madrid: Ediciones Clásicas.
- Cristóbal, V. (2011). La mitología clásica en la Literatura Española: una introducción y una aproximación bibliográfica. En Juan Antonio López Pérez (Ed.), *La mitología clásica en la literatura española. Panorama diacrónico* (pp. 1-33). Madrid: Ediciones Clásicas.
- Enríquez, J. R. (1979). *Héctor y Aquiles*. México: Editorial Latitudes.
- Eurípides (1998). *Hécuba*, en *Tragedias, I* (pp. 357-402). Madrid: Cátedra.
- García Romero, F. (2011). El mito de Ulises en el teatro español del siglo XX. En Juan Antonio López Pérez (ed.), *La mitología clásica en la literatura española. Panorama diacrónico* (pp. 739-755). Madrid: Ediciones Clásicas.
- Molina, T. de (1636). *El Aquiles*, “comedia mitológica”. Madrid: Imprenta Real/ Gabriel de León. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-aquiles--0/html/0043f27c-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html
- Monroy y Silva, C. (¿). *El caballero dama*. Sevilla: Imprenta del Correo Viejo. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-caballero-dama-comedia-famosa/>
- Santa María, T. (2020a). Personajes femeninos de *Las Troyanas* en el teatro de exilio español de 1939, *Estreno: cuadernos de teatro español contemporáneo*, 1, 76-92.
- Santa María, T. (2020b). *La Odisea* en tres obras dramáticas del exilio: *Casandra o la llave sin puerta* (1953) de M^a Luisa Algarra, *Odiseo* (1953) de Agustí Bartra y *Circe y los cerdos* (1974) de Carlota O'Neill, en Fatiha Idmhand, Margarida Casacuberta Rocarols, Manuel Aznar Soler and Carlos Demasi (Eds.), *Lugares y figuras del exilio republicano del 39 Los intelectuales “satélites” y sus redes transnacionales* (pp. 79-91). Berna: Peter Lang.
- Santa María, T. (2018). El ciclo troyano en el teatro del exilio español, *Forma breve*, 15: 283-296.
- Santa María, T. (2016). Segunda parte. Mitos y tradición grecolatina, en V, Azcue, M. T. Santa María Fernández, *Mito y tradición en el teatro del exilio republicano de 1939* (pp. 137-258). Sevilla: Renacimiento.
- Shecktor, N. (2009). *The Achillean Hero in the plays of Tirso de Molina*. Berna: Peter Lang.
- Valle-Inclán, R. M. (1925). *Los cuernos de don Friolera: esperpento*. Madrid: Renacimiento.
- Vélez-Sainz, J. (2019). Violencia, teatralidad y mujer: *Hécuba triste* de Hernán Pérez de Oliva, *Hipogrifo*, 7(1): 439-453.
- Villarrubia, A. (2011). Motivos mitológicos clásicos en la poesía española de los siglos XII-XII. En Juan Antonio López Pérez (Ed.), *La mitología clásica en la literatura española. Panorama diacrónico* (pp. 65-99). Madrid: Ediciones Clásicas.

Resumen

Tras estudiar y comentar cómo se concibe la figura de Aquiles dentro de Literatura española, se pasa a analizar su presencia en obras del exilio. La guerra civil española de 1936 lleva a recordar la contienda clásica, vivida y evocada en diversos poemas épicos y tragedias de Troya, dentro de algunas producciones teatrales de los exiliados que evocan el triste final de los vencidos y su destierro forzoso. Por otro lado, si Ulises se convierte en paradigma del deseo de regresar y “volver” a la patria que los desterró, Aquiles debería haber conformado el ideal de guerrero, fiero, pero con cierto sentido de la justicia. Sin embargo, en dos obras dramáticas exiliadas donde se recuerda la figura del héroe griego, la imagen no corresponde con la de un

guerrero mítico y añorado. De esta forma, José Ramón Enríquez, autor de la llamada “segunda generación” y residente en México, presenta, como ya realizó en otras obras de temática clásica, otra perspectiva inesperada para el enfrentamiento entre el príncipe troyano Héctor y el griego Aquiles. Por su parte, José Bergamín, escritor con una larga trayectoria literaria cuando se exilió, ningunea la presencia de este personaje como causa primera de la venganza urdida por Teodora/Hécuba en *La hija de Dios*. Se trata de una concepción novedosa respecto a Aquiles y a la guerra por parte de ambos dramaturgos; seguramente, provocada porque los dos eran conscientes de las consecuencias crueles – muerte y destierro – que todo conflicto armado provoca y denunciarán o idearán otro desenlace para la historia del mítico Aquiles.

Abstract

First, we study and comment how Achilles figure is adapted in the Spanish Literature and then we analyse his myth in the exile theatre. The Spanish Civil War, in 1936, remember the classic Trojan War, that appear in the Greek Tragedies and Epic in the war itself, the republic surrenders and, finally, the exile. On the other hand, Ulysses is a paradigmatic representation of the “nostoi” or come back desire, while Achilles is the fighter with some sense of justice. However, in the two exile plays where the Greek hero appears, the image is not of a mythic and epic warrior. José Ramón Enríquez, member of the “Second Generation” and resident in Mexico, presents, like in other plays with classic plot, another point of view about the fight between the Trojan prince Hector and the Greek hero Achilles. Bergamín, writer with more literary experience before the exile, removes Achilles presence like revenge causa of Teodora/Hecuba in *La hija de Dios*. There are two innovative conceptions about Achilles and the war in both playwrights. Because Bergamín and Enríquez knew the horrible consequences – death and exile – that the war causes. So, they Will denounce and create another end for the mythic Achilles story.

Excluida y traicionada: una Medea víctima de la Guerra Civil española

Excluded and Betrayed: a Medea Victim of the Spanish Civil War

M^a Teresa Amado Rodríguez

Universidade de Santiago de Compostela

mariateresa.amado@usc.es

ORCID: 0000-0003-0281-7754

Palabras clave: Teatro, Medea, recepción, intertextualidad, tradición clásica, Manuel Lourenzo.

Keywords: Theatre, Medea, reception, intertextuality, classical tradition, Manuel Lourenzo.

La guerrilla contra el régimen franquista

La Guerra Civil española termina en 1939 con la victoria del bando sublevado contra la República legal y democráticamente constituida. Durante una larguísima etapa de casi cuarenta años el régimen dictatorial impone un nuevo orden, que excluye cualquier voz discordante que pudiese amenazar su estabilidad y continuidad. Para ello era necesario neutralizar a los enemigos del régimen, estableciendo un estricto control de la población por medio de una legislación represiva, la sustitución de la justicia civil por la militar, con los consejos de guerra, y la persecución de todo aquel que se consideraba hostil o discrepante con lo oficialmente establecido. Cualquier procedimiento se justificaba si cumplía el propósito de controlar o eliminar al enemigo. En esta España, aislada del resto del mundo y destruida moral y económicamente, la supervivencia fue difícil para todos, agobiados como estaban por el hambre y la miseria, pero especialmente para aquellos que vieron sus vidas en peligro por el acoso del franquismo. No hubo muchas opciones para ellos. Varios cientos de miles se exiliaron, encontrando acogida sobre todo en Francia, Unión Soviética, México y Argentina¹. De los que decidieron permanecer en España, algunos, confiando

¹ El exilio comenzó desde el mismo estallido de la guerra, pero se calcula que en los últimos meses, coincidiendo con la toma de Cataluña, cruzaron los Pirineos unos 440000 españoles, que sobrevivieron en campos de refugiados en condiciones terribles. Es posible consultar la estadís-

en su inocencia, se entregaron, esperando un trato justo que raras veces llegó, y otros se refugiaron en el monte con el propósito de sobrevivir, escapando de la muerte o de la exclusión y el implacable acoso con los que el nuevo régimen los castigaba. Son los huidos.

La huida al monte comenzó durante la guerra, se intensificó después de la victoria de los sublevados y también fue la salida para los que lograban fugarse de las cárceles franquistas, pero, como afirma Chaves (2022, p. 9), ‘aunque la mayoría de ellos se identificaba con unas siglas políticas que habían representado y defendido en los años treinta, lo cierto es que, al menos inicialmente, su unión en el monte no vino impuesta por una caracterización ideológica, sino por la propia supervivencia, pues juntos podían ser más eficaces ante la carencia de los útiles de defensa más elementales’. Sin embargo, con el tiempo, de estos grupos surge la primera organización guerrillera de oposición al régimen, los denominados por este maquis, guerrilleros o bandas de terroristas. El movimiento comienza en 1942 con la fundación de la Federación de Guerrillas de León-Galicia, cerca de Ponferrada, cuya estructura y funcionamiento sirvió de modelo para las que se crearon después en España. El maquis no tuvo el mismo arraigo ni desarrolló la misma actividad en todo el territorio español², pero en Galicia, además de ser el primero en oponerse al franquismo por medio de las armas, alcanzó un alto grado de organización y efectividad, desarrollando una actividad intensa contra intereses del régimen, que se prolongó en el tiempo hasta 1952³.

Las peculiaridades de cada zona y sus circunstancias determinaron diferencias en la organización de los grupos guerrilleros, pero en todos los casos las condiciones de vida fueron extremadamente duras y requerían la complicidad entre todos los integrantes del grupo y la discreción y lealtad de los enlaces que les proporcionaban lo imprescindible para cubrir las necesidades más elementales. En este entramado el papel de las mujeres fue esencial, al recaer sobre ellas la responsabilidad de ocuparse de la intendencia del grupo.

La historia de la guerrilla antifranquista fue silenciada por el régimen, por razones evidentes, y obviada en los primeros tiempos de la democracia, quizás en aras de la concordia y la reconciliación, pero desde principios de este siglo la situación cambia y se aprecia un interés creciente por su investigación, por lo que hoy se tiene ya un conocimiento amplio y profundo de este movimiento. Algo parecido sucede con la presencia de este tema en la literatura y el cine, pues hay que esperar bastantes años desde el fin de la dictadura para encontrar un número significativo de obras de ficción que intentan recuperar la memoria

tica en el Centro de Información Documental de Archivos, CIDA, del Ministerio de Cultura y Deporte: <https://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/archivos/mc/centros/cida/4-difusion-cooperacion/4-2-guias-de-lectura/guia-exilio-espanol-1939-archivos-estatales/campos-de-refugiados.html> (consultado 2 de mayo de 2022).

² Para el mapa de la extensión del maquis en España vid. Chaves, 2022, p. 80.

³ Para la organización y actividad de las guerrillas en el norte de España y en particular en Galicia vid. Chaves, 2022, pp. 278-328.

de estos derrotados⁴. Por eso, la reescritura de Medea en clave guerrillera que presenta Manuel Lourenzo en su *Medea dos fuxidos*, es un valioso testimonio en el panorama literario de los primeros años de la democracia.

Medea dos fuxidos

En las obras de Manuel Lourenzo queda de manifiesto su pasión por los mitos clásicos y su predilección por los personajes femeninos potentes, por lo que no es de extrañar que reelabore en varias ocasiones la historia de las dos grandes mujeres legendarias: Fedra⁵ y Medea. La heroína de la Cólquide ha despertado un especial interés en los autores modernos y contemporáneos, por la especial complejidad de su carácter que, en palabras de Van Zyl Smit (2014, p. 157), ‘allows different aspects of her person to be brought to the fore according to the period and place of the production and the intention of the produce of author’. En la obra de Manuel Lourenzo es la protagonista en el relato corto *Residentes privilegiados* (1998) y en *Últimas faíscas de setembro* (2000), además de en nuestra *Medea dos fuxidos*, la reescritura más antigua de las tres y la primera adaptación del mito en el teatro gallego⁶. Esta obra obtiene el primer premio del IV Certamen Literario de la Sociedad Filantrópico-Dramática de Ribadeo en 1984, pero fue compuesta a finales de los setenta o a comienzos de los ochenta, según indica el propio autor en la nota inicial de la edición (Lourenzo, 2009, p. 9). Nunca se representó⁷ y permaneció inédita durante veinticinco años hasta su publicación en 2009. En ese largo período de tiempo fue revisada y reelaborada varias veces, pues las versiones inéditas proporcionadas por el autor, que manejaron para su estudio Ragué Arias (1991, pp. 91-97) y Aurora López (2002, pp. 88-100), difieren en detalles esenciales entre sí y con la versión impresa, que es sobre la que basaremos nuestro estudio⁸.

Medea dos fuxidos es una pieza dramática breve, dividida en siete escenas⁹, que sitúa la historia de Medea y Jasón en la postguerra española, en una Gali-

⁴ Para un catálogo de las obras de ficción sobre el movimiento guerrillero vid. Izquierdo, 2002, pp. 105-116.

⁵ La historia de Fedra e Hipólito con mayor o menos grado de transformación es reescrita por Manuel Lourenzo hasta en cuatro ocasiones. Vid. Pociña, 2012, pp. 407-418.

⁶ Sobre estas tres reescrituras vid. López, 2002, pp. 116-118, Amado Rodríguez, 2002 y González Fernández, 2006.

⁷ No consta ninguna puesta en escena del texto completo, pero la escena tercera fue representada en un espectáculo del estudio teatral Casahamlet, dirigido por el propio Manuel Lourenzo, en 2010, encarnando a Medea la actriz Ana Hermida. Vid. Pedreira, 2019, pp. 253-254.

⁸ Ragué Arias (1991, p. 121) maneja una versión que el propio autor califica de ‘boceto’ del original destruido. La que Lourenzo envía a Aurora López unos años más tarde es, según él, la versión presentada al concurso, pues otras posteriores con modificaciones y retoques no le convencen (López, 2002, p. 91).

⁹ Desconocemos cómo era la versión utilizada por Ragué Arias, pero la que manejó Aurora López tenía tres actos, el primero con siete escenas, el segundo con escena única y el tercero con cuatro. Vid. López, 2002, pp. 93-96.

cia oprimida por el secular caciquismo, ahora más legitimado que nunca por el nuevo régimen. Los protagonistas son refugiados políticos, perseguidos por la dictadura, que han huido al monte para salvar su vida. Acaban de tener un hijo, condenado desde su nacimiento a una vida en la clandestinidad. La obra comienza cuando Xasón se entrega a los guardias voluntariamente y es separado de Medea y el niño, aparentemente de manera provisional. En la segunda escena encontramos a la mujer y su hijo en la casa que fue de los padres de Xasón, en donde una vieja se encarga de su custodia y le desvela episodios desconocidos del pasado del joven. Cuando se oyen unos tiros fuera, la anciana le cuenta a Medea que acaban de ser asesinados los compañeros huidos, traicionados por Xasón, quien, además, formó parte del pelotón de fusilamiento y no sólo justifica este proceder del protagonista en aras de una vida mejor, sino también sus planes de futuro que incluyen su boda con la hija del cacique local. Un monólogo de Medea constituye la escena tercera. La joven, conmocionada por la situación, recuerda la pasión de los amantes en sus encuentros amorosos y lamenta con gran dolor la desventaja de la mujer en las relaciones de pareja, imputable a la marginación a la que la sociedad la condena.

En la escena cuarta la vieja revela su verdadero vínculo con Xasón: es su madre. Concibió al niño del señor al que servía y luego se lo cedió para que él lo criase como hijo de su legítimo matrimonio, aunque sin ocultarle su origen. Ahora pide a Medea que también ella ceda a su hijo para ser criado por Xasón y su nueva esposa, recibiendo a cambio una cantidad importante de dinero y la posibilidad de tener también ella una vida mejor. Pero otro descubrimiento conmociona a la protagonista: la vieja delató a los padres de Xasón y provocó su muerte y la huida al monte del joven. Medea sospecha que las promesas de su salvación son falsas y será asesinada como sus compañeros, por lo que mata a la vieja.

La escena quinta, muy breve, presenta a Medea en el macabro ritual de preparar unas filloas con la sangre de la vieja y termina con el asesinato de su propio hijo. La sexta comienza con la llegada de Xasón a la casa para explicarle a Medea sus planes y las razones de los mismos, intentando justificarse con los beneficios para todos que de ellos se derivarán. La mujer le ofrece las filloas y después de que este las come, le entrega el cadáver del niño, le muestra el de la vieja depositado en la artesa y huye antes de que Xasón pueda reaccionar. La obra concluye con una escena sin texto, en la que un Xasón desolado recoge los dos cuerpos.

El nuevo marco espacio-temporal que acoge la historia de Jasón y Medea, la Galicia de la postguerra, y el nuevo mensaje de rechazo del régimen dictatorial que Lourenzo pretende transmitir, determinan la transformación de los personajes, especialmente el de la heroína, que, como veremos a continuación, poco más comparte con la de Eurípides que ser víctima del abandono y la traición por parte de su esposo¹⁰.

¹⁰ Estas grandes transformaciones no implican ruptura con el original de Eurípides, sino otra forma de dependencia al hacer el autor 'unha comprensión intelectual do seu contido, facéndose patente, na reconversión en *Medea dos fuxidos*, a súa visión interpretativa e crítica da obra grega. Por outra parte, en ocasións o dramaturgo galego xera contraposicións evidentes co texto orixinal, avivando, máis se cabe, o proceso de comunicación literario entre ambas as dúas obras.

La inocencia de Medea

El mitema que desarrolla la historia de Jasón y Medea en Corinto forma parte de una leyenda que comienza en la Cólquide, donde la pareja se conoce y la heroína colabora con el joven, a fin de que este supere las pruebas sobrehumanas y alcance su objetivo de llevar a Yolco el vellocino de oro. Medea, por tanto, tiene un pasado que podríamos calificar de transgresor y mortífero, pues no solo ha traicionado a su familia faltando a la lealtad debida, sino que hasta llegar a Corinto ha ido dejando un reguero de muerte, como ella misma confiesa: ‘Y yo después de traicionar a mi padre y a mi casa, vine [en tu compañía] a Yolco, en la Peliótide, con más ardor que prudencia. Y maté a Pelias con la muerte más dolorosa de todas, a manos de sus hijas, y aparté de ti todo temor’ (E. *Med.* 485-487)¹¹. Independientemente de que el amor haya sido una de las motivaciones de sus actos, Medea no es una ingenua, sino una mujer resolutiva, capaz de cualquier cosa para conseguir el objetivo que se propone. La nodriza, que la ha criado, sabe bien de su forma de ser y de sus reacciones: ‘Temo que vaya a tramar algo inesperado, pues su alma es violenta y no soportará el ultraje’ (E. *Med.* 37-39).

La determinación de Medea ante cualquier agresión o circunstancia adversa no es solo imputable a su carácter, sino también a la seguridad de que el éxito en sus empresas le viene garantizado por sus poderes y habilidades extraordinarias. Medea es maga y con sus artimañas puede vencer a cualquier criatura o circunstancia sobrehumana que se interponga en su camino hacia sus objetivos.

Por otra parte, la Medea de la leyenda clásica es una extranjera, una bárbara que mediante el matrimonio con Jasón goza de los beneficios de vivir en una tierra civilizada, en donde las leyes han desterrado la violencia: ‘En primer lugar habita tierra griega y no extranjera, y conoces la justicia y sabes utilizar las leyes sin dar gusto a la fuerza’ (E. *Med.* 536-538). Medea vive muy bien en Grecia, mucho mejor que en la Cólquide, de donde ha huido y a donde no puede volver, lastrada por su pasado de traición y crimen. Es por tanto, además de extranjera, fugitiva, circunstancia que ha de ser convenientemente valorada, pues como ha señalado Kasimis (2020, p. 401) ‘Once Jason leaves her, Medea is not simply untethered to a man. She lacks political safety’, por tanto, sigue diciendo la autora, ‘Medea needs a man to bestow her with an oikos through which her political legibility will be only unstably and conditionally granted’. Por este motivo, ante el abandono de Jasón, Medea se ve obligada a huir de nuevo, pero necesita otro varón que la proteja y que la vuelva a integrar en la estructura sociopolítica de la *polis*. Egeo va a ser la solución a sus problemas. La llegada inesperada y oportuna del rey de Atenas y el pacto de mutua ayuda, para satisfacer los deseos y necesidades de ambos, despeja el futuro de Medea al garantizar su seguridad lejos de Corinto. Egeo ahora, como antes Jasón, no puede alcanzar sus objetivos sin la ayuda de Medea, y la heroína en ambas ocasiones encuentra en las simbiosis con ambos

Nalgúns casos faise evidente, incluso, que o poema escénico galego necesita do orixinal grego para poder ser entendido na súa plenitude’. (Cendán Teijeiro, 2015, p. 180).

¹¹ Las traducciones de *Medea* de Eurípides son de A. Medina (Medina & López Férrez, 1977).

personajes la posibilidad de formar parte de un *oikos*. Como afirma Dunkle (1969, p. 104) Aegeus' chance meeting with Medea dramatically represents the way in which characters in the play form relationships with each other¹².

Frente a esta Medea de pasado turbio, maga poderosa y decidida y mujer extranjera beneficiada en su exilio por el modo de vida griego, Lourenzo diseña un personaje opuesto en carácter y circunstancias, mucho más humano y con fidelidad inquebrantable a sus principios. En primer lugar, ninguna crueldad ni hecho criminal le puede ser imputado a nuestra heroína. Su pasado es impecable y su único delito no comulgar con un régimen totalitario, ilegalmente constituido, que considera enemigos a quienes no lo apoyan y utiliza la violencia y la tortura contra ellos. Por ello huye al monte para esconderse, convirtiéndose en una refugiada, que vive en unas condiciones materiales infrahumanas y aterrorizada con la permanente amenaza de ser descubierta. Medea no es culpable, sino una víctima inocente de un régimen injusto que la excluye del nuevo orden establecido para perpetuarse.

Por otra parte, si las circunstancias ya son bien diferentes, Lourenzo también ha diseñado una Medea con un carácter que difiere bastante del de la heroína de Eurípides. Despojada de cualquier atributo o poder sobrenatural, nuestra protagonista es asustadiza e insegura y vive subordinada a Xasón, a quien, por ser varón, le corresponde tomar las decisiones que afectan a la familia, como vemos ya en la escena primera. Es él quien hizo un pacto para entregarse y sabe que la protección del cacique le garantiza la impunidad. Se siente seguro y satisfecho con su perspectiva de futuro: 'Todo foi pactado. Deixa de te preocupar. Agora teño que ir con eles, mais axiña hei voltar e entón o tempo será todo noso... Tempo de paz, tras esta guerra que nos baleirou' (Lourenzo, 2009, p. 14). En contraste, Medea desconoce las implicaciones del acuerdo. La sociedad tiene bien determinadas las funciones de cada sexo y a ella, como mujer, no le corresponde ocuparse de esas cuestiones, sino seguir a Xasón, a quien ama, y confiar en su amparo. Es lógico, por tanto, que, ante la separación, broten de su boca preguntas que buscan, sin éxito, respuestas para calmar su incertidumbre, su miedo a un futuro incierto y la desconfianza ante los que hasta ese momento los perseguían: 'Para onde nos levan, Xasón?' (Lourenzo, 2009, p. 12), 'Entón a loita terminou?', 'Verémonos algún día, meu amor?', 'Mais ti acreditas nesa xente?' (Lourenzo, 2009, p. 13). Medea sin Xasón se siente perdida.

Pese a estas diferencias, nuestra heroína comparte con la de Eurípides algo esencial: su amor hacia Jasón, aunque también este con matices diferentes, pues aun siendo ambas mujeres enamoradas, en el caso de la griega el sentimiento no está exento de interés, mientras que nuestra Medea no busca nada en un hombre que por su situación poco le puede ofrecer. Las diferencias en la forma de

¹² La casualidad es un elemento irracional que intencionadamente forma parte del diseño dramático de Eurípides. Une a Jasón y Medea en la Cólquide, a Jasón y a la hija de Creonte y a Medea y Egeo, proporcionándoles la ocasión de satisfacer los intereses particulares de cada uno de ellos y da sentido al episodio de Egeo, cuya motivación ha sido muy cuestionada por la crítica.

amar tendrán una influencia decisiva en la manera de enfrentarse a la traición y diseñar el nuevo futuro.

Traición de Xasón e integridad de Medea

La traición es el motor que pone en marcha la acción en la tragedia de Eurípides. Jasón vive en Corinto, pero esa no es su ciudad, y está casado con una extranjera: dos circunstancias que condicionan y limitan su vida, haciéndola muy diferente a la que por linaje le pertenecería. Nacido de sangre real, ha visto cómo Pelias ocupaba el trono que le correspondía a él por derecho y ha tenido que escapar de Yolco después de la muerte del usurpador por las artimañas de Medea. Jasón es también un huido, que ve la oportunidad de mejorar su estatus en la ciudad de acogida y de tener hijos que no vean mermados sus derechos por la condición de extranjera de su madre, es decir, de obtener en Corinto, por medio del matrimonio con la princesa, lo que hubiera tenido en Yolcos si su tío no ocupase el trono. Medea ya no encaja en su nueva vida y prescinde de ella, la traiciona, anteponiendo sus intereses a cualquier otra consideración. El pedagogo comprende y resume muy bien la situación: 'Todo el mundo se ama más a sí mismo que a su prójimo' (v.86). Estas palabras, motivadas por el comportamiento de Jasón con Medea, tienen validez universal y llegan a ser proverbiales, porque explican el motivo que subyace a las acciones de cualquier ser humano y la traición como consecuencia e instrumento del mismo. Un vistazo a la historia de nuestros protagonistas evidencia que forma parte de la manera habitual de relacionarse, cuando la satisfacción de los intereses propios lo demanda, por lo que todos en algún momento son sujeto agente y paciente de una traición: Pelias traiciona a su hermano Esón y después a Jasón, su sobrino, Medea a su familia, a Pelias, a Creonte y a Jasón y este a Medea, porque, como afirma Dunkel (1969, p. 99), 'Jason and Medea had the mutual satisfaction of self-interest as the *raison d'être* of their relationship', lo que excluye el amor¹³. También Medea traicionó a su familia para apoyar a un hombre que le ofrecía salir de la Cólquide y ahora que la traición de Jasón la coloca en un callejón sin salida, sin *oikos* y sin la posibilidad de reintegrarse en su familia, responderá con una nueva traición. A Medea, como dice la nodriza, 'ahora, por el contrario, todo le es hostil' (v.16), pero cuenta con sus poderes de bruja y utilizará sus mortíferos recursos contra Creonte y su hija, además de perpetrar el filicidio, aunque después, eso sí, de conseguir un lugar de acogida que le garantiza la misma vida, en Grecia, que había llevado hasta ahora. El episodio de Egeo supone el punto de inflexión en la transformación de la mujer desvalida y aparentemente débil en el personaje poderoso del final. La Medea de la última escena, marcha de Corinto triunfalmente hacia una vida incluso mejor que la que llevaba con Jasón, pues será la esposa de un rey, con una impunidad insólita en un ser humano, como dice Hall (2014, p. 145) 'She is not exactly a goddess, but neither is she susceptible to most of the cons-

¹³ 'Jason and Medea are so completely obsessed with their own desires that they cannot love one another or anyone else' (Dunkel, 1969, p. 101).

traints of mortality, she can physically escape what, for a mortal woman, would now be certain death at hands of Jason and the Corinthians, and she can fly in a supernatural vehicle’.

En la reescritura de Lourenzo hay una transformación de los personajes, sus motivaciones y reacciones, mucho más profunda en el caso de Medea. Su Xasón no busca un ascenso social, sino cambiar radicalmente su situación: pasar de la ilegalidad a la legalidad, del miedo y la inseguridad a la tranquilidad, del monte a la civilización, es decir, recobrar su pasado, del que también formaba parte la hija del cacique, porque, como dice la Vieja: ‘A vida de Xasón non comezou no monte. El ten vellos compromisos... Por exemplo, un amor que non medrou como debera e que agora lle salta ao camiño, pois ela é a filla do home que o salvou’ (Lourenzo, 2009, p. 18). Su boda con la muchacha es la solución para terminar con la pesadilla en la que se había convertido su vida y piensa que Medea no es un inconveniente, porque no es su esposa legítima y por tanto no los unió un compromiso mutuo, sino la exclusión compartida a la que se vieron involuntariamente condenados, y porque además la perspectiva de una nueva vida para su hijo incluso puede animarla a colaborar en su plan. No parece importarle al protagonista que el precio de su legalización sea la traición a sus compañeros, entregarlos y asumir el terrible papel de verdugo formando parte del pelotón de fusilamiento¹⁴, aunque sí reconoce que es un acto de cobardía, si bien matizándolo con la excusa del bienestar de Medea y el niño: ‘Fun un covarde, si... Mais eu tamén pensaba en ti e no neno’ (Lourenzo, 2009, p. 34). Xasón es el agente de una traición individual hacia Medea y otra colectiva, mucho más grave, hacia los compañeros que se mantenían fieles a la causa con la que él también estaba comprometido, y con ellas acepta un pacto que incluye, en palabras de Pedreira (2019, p. 264) ‘o sometemento de Xasón ao cacique a cambio dun fato de privilexios detentados polos vencedores’. Lo que no calculaba el protagonista es que fuese precisamente Medea, aparentemente tan débil e insegura, quien se erigiese en vengadora de sus compañeros y guardiana de la causa justa que los llevó al monte, con la fuerza y el valor suficientes para permanecer fiel a sus ideas.

La Medea de Lourenzo, a diferencia de la eurípidea, es un personaje dotado de integridad ética y mucho más humano, ‘que representa la verdad y las fuerzas del bien’ (Ragué Arias, 1991, p. 91), y por el que, a pesar de sus crímenes, sentimos simpatía. A diferencia de Xasón, no piensa únicamente en sí misma, sino en quienes como ella sufren una situación injusta. Ella no aceptaría un pacto que los excluyese y mucho menos que los perjudicase. Si sigue a Xasón y se entrega con el, es porque ha sido engañada con la promesa de una solución para la comunidad entera. La seguridad que supuestamente alcanza no borra la inquietud de la protagonista por el resto del colectivo, lo que la lleva a interesarse por su suerte desde la escena inicial: ‘E os que fican atrás?’ (Lourenzo, 2009, p. 13). Conforme

¹⁴ Actuaciones como la de Xasón fueron habituales, pues ‘con frecuencia, los guardias civiles integraron en las contrapartidas a guerrilleros que habían sido detenidos y se prestaron a colaborar como delatores. Los utilizaron como informantes e incluso llegaron a participar en operaciones contra los que habían sido sus compañeros’ (Chaves, 2022, p. 94).

avanza la obra, Medea descubre la realidad del hombre del que se ha enamorado y con quien acaba de tener un hijo, no solo las circunstancias de su vida anterior, sino su verdadero carácter y la situación en la que la deja a ella. Primero sin dar crédito y luego decepcionada y dolida, la joven vierte su dolor en un monólogo que ocupa toda la escena tercera, sobre el que trataremos en el siguiente apartado, un monólogo que es el punto de inflexión a partir del cual se revelará como una auténtica heroína, dueña de sus actos, resolutive, pero teniendo muy claros los principios por los que se rige su vida. A partir de esta escena el ritmo de los acontecimientos será muy rápido. En Eurípides Medea necesita asegurarse un futuro en Grecia y lo encuentra en el pacto que establece con Egeo y, una vez logrado esto, ha de obtener de Creonte un día de prórroga para su destierro y simular sumisión y acatamiento ante Jasón para llevar a cabo el plan de asesinar con su magia al rey y a su hija. Por el contrario, nuestra heroína no necesita moratoria alguna, pues ante ella ni hay más futuro que el monte y la clandestinidad ni tiene poderes extraordinarios y, por eso, con la certeza de que correrá la suerte de sus compañeros, urgida por la prisa de huir cuanto antes, porque en ello le va la vida, aprovecha que se encuentra a solas con la vieja que la custodia y la asesina primero a ella y después a su propio hijo, para castigo de Xasón y venganza de sus compañeros. El diálogo previo al asesinato nos muestra una Medea bien distinta del vacilante e inseguro personaje del comienzo, una mujer capaz de analizar y valorar la trascendencia de la información que obtiene de la vieja por medio de un interrogatorio muy hábil. La heroína, al tomar conciencia de la traición de Xasón, se crece y toma las riendas de su voluntad, antes sometida a la de él según impone la convención social. Por eso es capaz también de enfrentarse al hombre, primero engañándolo con falsa amabilidad y después entregándole el cadáver del niño y revelándole la suerte de la vieja: 'Aquí o tes, enfardelado, vestido de paz perpetua... Canto á vella, boteina a durmir na artesa, tras tirarlle o sangue que precisaba para facer os freixós de que tanto gustaches...' (Lourenzo, 2009, p. 35). Ante un atónito Xasón incapaz de reaccionar, la mujer huye, vuelve a la clandestinidad, pero ahora completamente sola, sin familia y sin el apoyo solidario de los compañeros que hacían posible la supervivencia en el monte, pero con fidelidad a sus ideales, que es lo que la hace una heroína.

Los crímenes y la desgracia de ser mujer

Los episodios segundo y cuarto están protagonizados por la Vieja y Medea, personajes distanciados por la edad y enfrentados por su ideosincrasia, según se evidencia en los tensos diálogos, pero que, sin embargo, tienen en común, además de la situación de marginalidad, por razones sociales en el caso de la vieja y políticas en el de Medea, la desgracia de ser mujeres en una sociedad que las subordina a la tutela del hombre y les asigna como espacio el hogar y como única función su cuidado, impidiéndoles decidir incluso sobre cuestiones fundamentales que atañen a sus propias vidas. Estas circunstancias son motivo de lamento para la Medea gallega, igual que lo fueron para la heroína griega, y en ambos casos el género se presenta como una fuente de conflictos, aunque en cada caso con sus propios matices. Ya en el episodio primero de la obra de Eurípides, la prin-

cesa de la Cólquide, ante el coro de mujeres de Corinto, el mejor auditorio para entenderla y empatizar con ella, expresaba sus quejas, focalizándolas primero en sus desdichas presentes, para continuar con una reflexión generalizadora sobre la sumisión femenina¹⁵, insistiendo en su condición de extranjera como agravante de su caso particular. Medea considera el matrimonio como una especie de esclavitud y destaca la libertad del hombre para buscar evasión fuera de casa. Con la hábil exposición de razones y argumentos que implican emocionalmente al coro, logra persuadirlo de su derecho a la venganza y garantizarse su complicidad. Sus últimas palabras auguran una gran desgracia: ‘Una mujer suele estar llena de temor y es cobarde para contemplar la lucha y el hierro, pero cuando ve lesionados los derechos de su lecho, no hay otra mente más asesina’ (vv.263-266).

Cuando Lourezo reescribe esta larga resis en el monólogo que ocupa todo el acto tercero de su obra, sitúa a Medea en su lecho, sola con su dolor. Ella ni tiene a nadie a quien convencer, ni es la heroína calculadora de Eurípides que busca complicidad y apoyo para sus planes y, por eso, en sus palabras el autor prioriza lo pasional sobre lo racional y transforma el lamento por la situación presente del hipotexto, destinado a conmover al coro, en el recuerdo emocionado de los momentos de pasión erótica compartidos con Xasón¹⁶. De su experiencia amorosa personal extrae nuestra Medea una conclusión que deviene en sentencia universal: ‘Nós somos, pola contra, / constantes’ (Lourenzo, 2009, p. 22). La refugiada gallega opone la fidelidad propia de la mujer en materia amorosa a la inherente veleidad masculina, fomentada y alimentada por la complicidad de los congéneres. La libertad del hombre para tener vida fuera del hogar es, también en opinión de nuestra Medea, ocasión para desarrollar actividades y establecer relaciones que pueden interponerse en la pareja, algo contra lo que la mujer difícilmente puede luchar, debido a los límites que por su condición se le han impuesto. En la precariedad de la Galicia rural de la posguerra, la taberna es el único lugar disponible de reunión, esparcimiento y refugio para el hombre y un peligro para la estabilidad del hogar: ‘E é entón cando el se anica / e foxe e adoutrínase / na rúa, na taberna, / de esmorga cos compinches, / rabaño que nos furta / a lei que el nos gardaba’ (Lourenzo, 2009, p. 22). La última parte del monólogo desarrolla el motivo del verso 263 de Eurípides, antes mencionado: ‘Una mujer suele estar llena de temor’. Nuestra Medea va desgranando todos los miedos en clave personal, no genérica (‘o meu temor’), para culminar con estas palabras que anuncian, como en Eurípides, la tragedia que se avecina: ‘Temor de me chamar / muller e de pagarlle / con sangue ... Eu teño medo / de min, non de Xasón’ (Lourenzo, 2009, p. 24).

Las desdichas derivadas de la condición femenina, que la extranjería agravaba en el caso de la princesa de la Colquide, se intensifican en las mujeres

¹⁵ ‘Medea focuses on the limitations and indignities of women’s lives, and the ways in which they are held to standards different to those which govern their husbands’ behavior’ (Swift, 2017, p. 84)

¹⁶ ‘O bucólico monólogo de Medea dos fuxidos céntrase máis no aspecto paixonal que no racional, aínda que este último tampouco se descoida por completo, especialmente cando Medea comeza a enumerar os problemas que se poden dar na intimidade da parella debido ás influencias de terceiros’ (Pedreira, 2019, p. 264).

de Lourenzo por su condición marginal. En una sociedad clasista, dividida en señores y siervos, la vieja pertenece a la clase de estos últimos y, por tanto, pasa su vida sometida a un amo, del que depende su subsistencia y cuya autoridad casi no tiene límites. Impulsadas por la miseria y con la idea de garantizar la supervivencia de sus hijas, las familias pobres las colocaban en casas con más recursos para que sirviesen a sus moradores a cambio de cama y comida, muchas veces escasa y de sobras, las mismas que se le echaban al perro o a los cerdos. A menudo sus servicios incluían satisfacer las necesidades sexuales de los hombres de la casa y el fruto de los embarazos que resultaban de estas relaciones forzadas, también era gestionado por los señores, como una propiedad más, en función de sus intereses. Esta fue la suerte de la Vieja, que tuvo que renunciar a su hijo Xasón y entregárselo a la esposa de su amo, que así colmaba su ansia de ser madre y criaba como propio el hijo ilegítimo de su marido.

También nuestra Medea, condicionada por su género, estigmatizada por su ideología y ahora a merced de la voluntad del cacique, va a ser desposeída de su hijo, que será criado por Xasón y su esposa en el nuevo hogar constituido conforme a la legalidad que establece el régimen. La historia se repite y a ambas mujeres, igual que a la heroína griega, se les niega la posibilidad de decidir sobre su más valiosa posesión, los hijos que han parido, y la reacción de las tres es la forma de manifestar su rebeldía y de reivindicar la capacidad de gestionar su prole. La venganza, que incluye violencia y muerte en todos los casos, obedece al principio de reciprocidad que la Medea de Eurípides resume en 'dura para los enemigos y benévola para los amigos' (v.809), pero se materializa de manera diferente en cada caso, dependiendo de las circunstancias, del carácter y de los objetivos que cada mujer persigue. También va a diferir bastante la repercusión que tendrán los actos de cada una sobre el propio futuro y sobre la suerte de aquellos que les habían causado daño.

La venganza de la heroína griega incluye el sacrificio de sus propios hijos y el de Glauce. De esta manera nos solo deja al héroe sin descendencia, sino sin la posibilidad de tenerla con su nueva esposa. Pero, como dice Burnett (1973, p. 22) 'By killing the children Medea destroys the spirit and the line of Jason, leaving him without a future, but finally also she punishes herself'. En efecto, con el castigo de Jasón va implícito también su propio castigo, pues con él Medea venga los agravios recibidos y a la vez los perjuicios causados por ella a otros, reparando así de alguna manera la muerte de su hermano y el asesinato de Pelias¹⁷. Pese a todo, el futuro de la heroína no es el que le correspondería a una asesina, pues, como ya hemos mencionado, el filicidio no tendrá el castigo esperable que las leyes humanas y divinas prescriben y la princesa de la Cólquide disfrutará en Atenas de una situación privilegiada gracias al pacto con Egeo, sus poderes mágicos y la protección de su familia divina.

En la obra de Lourenzo, la supresión de cualquier elemento mágico y sobrenatural deja a las mujeres en una situación de vulnerabilidad que limita mucho la forma de materializar la venganza y las posibilidades de diseñar un futuro con

¹⁷ Para una exposición de todos los motivos de la venganza y su alcance vid. Burnett, 1973, pp. 21-23.

una cierta seguridad. En el caso de la Vieja, el ajuste de cuentas no es inmediato, sino demorado en el tiempo, cuando su hijo ya es adulto. La mujer tiene las manos atadas por su humilde condición de ‘criada de servir’ y por su dependencia de los señoritos para sobrevivir y no le era fácil encontrar la forma de satisfacer su deseo de venganza sin comprometer su seguridad personal. La nueva situación política le ofrece la oportunidad para perjudicar a quienes habían criado a Xasón: ‘Un día aparecieron no barranco, con dous tiros na cabeza... Entón non eran raras as vinganzas’ (Lourenzo, 2009, p. 28). Sus muertes tienen apariencia de crimen político, pero detrás de él está la mano de la Vieja, que los ha denunciado ante el cacique, usando la política como excusa para satisfacción de un agravio personal. De esta manera no mancha de sangre sus manos y al mismo tiempo, al colaborar con el cacique, paga la condescendencia que aquel tuvo con ella al apadrinarle al hijo, se garantiza la seguridad dentro del sistema que él representa y controla, y contribuye a perpetuar el régimen, convirtiéndose en cómplice y portavoz de quien la oprime. La venganza también perjudica a Xasón, quien, privado de padres y por temor a correr la misma suerte que ellos, se convierte en un fugitivo, viviendo escondido en el monte en condiciones inhumanas.

Por lo que respecta a Medea, nuestra protagonista, igual que su homónima griega, es la autora material de dos crímenes: el de la Vieja y el de su propio hijo. A la primera la mata después de un tenso diálogo, una vez que descubre el papel que tuvo en el asesinato de los padres de Xasón y su colaboración en los planes del cacique, porque en ese momento para ella personifica el sistema que excluye y persigue a los que piensan de otra manera. Medea representa ahora ‘la verdad y las fuerzas del bien’ (Ragué Arias, 1991, p. 91) y con esta muerte expresa su rechazo al poder establecido y venga la injusticia que sufre ella y todos los que se vieron obligados a vivir escondidos, especialmente sus compañeros, a quienes Xasón traicionó y asesinó disparando él mismo las balas que los abatieron. Con una crueldad equiparable a la que sufren las víctimas de la dictadura, Medea va más allá y, como si oficiase algún tipo de ritual de hechicería, utiliza la sangre de la Vieja para cocinar unas filloas que ofrecerá a Xasón. El joven, sin saberlo, se come a su madre igual que Tiestes a sus hijos en el episodio mitológico.

Las motivaciones del asesinato del niño, igual que en la tragedia griega, son más complejas, y en la decisión de nuestra Medea pesan tanto las razones personales y afectivas como el compromiso social y político. Con él Medea destruye el vínculo entre ella y Xasón y repara el agravio sufrido por haber roto aquel de manera unilateral la relación de pareja. Con el filicidio la madre reivindica su derecho, pero también el de todas las mujeres, a decidir sobre la vida de los hijos y, en un acto no exento de amor, libera al niño de las posibles tribulaciones futuras, ya sean estas los desprecios de una madrastra, que siempre antepondrá a sus hijos, o una vida sin esperanza con ella en el monte. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre en el hipotexto griego, aquí Xasón no ve comprometida una futura paternidad y no hay nada que haga suponer que sus planes de futuro con la hija del cacique no vayan a desarrollarse conforme a lo previsto. Para el joven perder a su hijo puede ser una desgracia en el plano personal, pero también una oportunidad para dar carpetazo a una época e ingresar en la legalidad sin cargas ni lastres del pasado. Medea, en cambio, es la gran perjudicada en esta historia,

pues la fidelidad a su compromiso político y a sus compañeros de lucha, implica la renuncia a una posible integración en el nuevo orden político dictatorial y la condena a volver al monte en una situación de soledad y desprotección absoluta. Nuestra Medea en su integridad como mujer y como miembro de la sociedad no deja que su bienestar se imponga a su lealtad.

Conclusión

Esta reescritura de la historia de Medea en clave gallega y en el contexto de la posguerra civil española transforma la heroína racional y calculadora, que actúa siempre anteponiendo sus intereses y con sus poderes de maga se granjea complicidades y encuentra soluciones, en una mujer desvalida y sin recursos, en el borde extremo de la marginalidad, que sin embargo halla en la coherencia ideológica la fortaleza necesaria para sobrevivir. Este personaje, mucho más humano, se erige en guardia y custodia de la causa justa, sin importarle el alto precio que ha de pagar y esto la convierte en heroína. En ella están representados todos cuantos de alguna manera fueron víctimas de la dictadura.

Bibliografía

- Amado Rodríguez, M^a T. (2002). La última Medea del teatro gallego. En M. Domínguez García, J.J. Moralejo Álvarez, J.A. Puentes Romay & M.E. Vázquez Buján (Eds.), *Sub luce florentis calami. Homenaje a Manuel C. Díaz y Díaz* pp. 41-48. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- Burnett, A. (1973). Medea and the Tragedy of Revenge. *Classical Philology*, 68(1), 1-24.
- Cendán Teijeiro, N. (2015). A Medea dos fuxidos de Manuel Lourenzo e a Medea de Eurípides. Influencias textuais e conceptos ético-emocionais. *Madrygal*, 18, 171-181.
- Chaves Palacios, J. (2022). *Historia del maquis. El largo camino hacia la libertad en España*. Barcelona-Madrid-México D.F.: Ático de los libros.
- Dunkle, J.R. (1969). The Aegeus Episode and the Theme of Euripides' Medea. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 100, 97-107.
- González Fernández, H. (2006). Medea e Xasón baixo o signo de Sísifo. En R. Pascual Rodríguez (Ed.), *Palabra e acción: a obra de Manuel Lourenzo no sistema teatral galego* (pp. 151-172). Lugo: TrisTram D.L.
- Hall, E. (2014). Divine and Human in Euripides' Medea. En D. Stuttard (Ed.), *Looking at Medea* (pp.139-155). London, New York: Bloomsbury Academic.
- Izquierdo, J.M^a (2002). Maquis: Guerrilla antifranquista. Un tema en la literatura de la memoria española. *Romansk Forum*, 16, 105-116.
- Kasimis, D. (2020). Medea the Refugee. *The Review of Politics*, 82, 393-415.
- López, A. (2002). Visiones de Medea en la literatura gallega. En A. López & A. Pociña (Eds.), *Medeas: versiones de un mito desde Grecia hasta hoy* (pp. 87-130). Granada: Universidad de Granada.
- Lourenzo, M. (1998). Residentes privilexiados. En *Liñas para lelas* (pp. 5-17). A Coruña: RENFE - Grándola Nova Edicións.
- Lourenzo, M. (2000). *Últimas faíscas de setembro*. A Coruña: Deputación da Coruña.
- Lourenzo, M. (2009). *Medea dos fuxidos e outras pezas*. Cesuras, A Coruña: Biblos clube de lectores.
- Medina, A. & López Férez, J.A. (1977). *Eurípides. Tragedias I*. Madrid: Gredos.
- Pedreira Sanjurjo, I. (2019). *Recepción, interpretación e adaptación dos clásicos grecolatinos na literatura dramática galega* (Tesis doctoral) https://minerva.usc.es/xmlui/bitstream/handle/10347/20667/rep_1982.pdf?sequence=1&isAllowed=y (recuperada 21-6-2022).

- Pociña Pérez, A. (2012). Una sorprendente pasión por el tema de Fedra e Hipólito: sus cuatro reescrituras por Manuel Lourenzo. En A. López López, A. Pociña Pérez, M. de F. de Sousa e Silva (Coords.), *De ayer a hoy: influencias clásicas en la literatura* (pp.153-165). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Ragué Arias, M.J. (1991). *Los personajes y temas de la tragedia griega en el teatro gallego contemporáneo*. Sada, A Coruña: Edición do Castro.
- Swift, L. (2017). Medea. En L.K. McClure (Ed.), *A Companion to Euripides* (pp.80-91). Chichester: John Wiley & Sons.
- Van Zyl Smit, B. (2014). Black Medea. En D. Stuttard (Ed.), *Looking at Medea* (pp.157-166). London: Bloomsbury Academic.

Resumen

El final de la guerra civil española en 1939 trajo victoria para el bando sublevado, pero no paz para todos, pues los perdedores fueron perseguidos y vieron su seguridad comprometida hasta la llegada de la democracia, casi cuarenta años después. Una parte de ellos se exilió y otros optaron por echarse al monte y vivir como refugiados en condiciones penosas y permanentemente acosados. En este contexto sitúa Manuel Lourenzo su *Medea dos fuxidos*, una reescritura de la leyenda de Jasón y Medea, en la que la exclusión impuesta por las circunstancias políticas adquiere una especial dureza para la heroína por su condición de mujer. En este trabajo analizaremos las técnicas de transformación del mito clásico en función de la nueva realidad que lo envuelve.

Abstrat

The end of the Spanish civil war in 1939 brought victory to the rebel side, but not peace for all, since the losers were persecuted and saw their safety compromised until the onset of democracy, almost forty years later. A part of these losers went into exile, while some others chose to take to the hills and live as refugees in harsh conditions and permanently harassed. It is in this context that Manuel Lourenzo sets his *Medea dos fuxidos*, a rewriting of Jason and Medea's legend, in which the exclusion imposed by political circumstances acquires a special harshness for the heroine on her condition as a woman. In this work we will analyze the techniques of transformation of the classic myth based on the new reality that surrounds it.

“Tróia com bilhete de volta”: O *Pintor de Batalhas* de Arturo Perez-Reverte

“Troia with return ticket”: Arturo Perez-Reverte *The Painter of Battles*

Marta Isabel de Oliveira Várzeas

Universidade do Porto / CECH
mvarzeas@letras.up.pt
ORCID: 0000-0002-1550-4389

Palavras-chave: Pérez-Reverte, Aquiles, Ulisses, Homero, Guerra, Narrativa.
Keywords: Pérez-Reverte, Aquiles, Ulisses, Homero, War, Narrative.

«Quando Heitor ou Aquiles não têm a sorte de morrer em Tróia, convertem-se em Ulisses, tentando regressar a Ítaca debaixo de um céu sem deuses, e chamando-se Ninguém para sobreviver na gruta do ciclope. Qualquer imbecil pode ser Heitor ou Aquiles. Difícil é ser Ulisses com uma Tróia ardendo na memória. Esse é o herói que me interessa, e com ele escrevo romances. Quiçá porque na minha idade sou mais Ulisses do que Aquiles e eu também tenho sangue nas unhas e alguma Tróia ardendo nas minhas costas. Na realidade, todas os meus romances falam sobre o mesmo: sobre esse Ulisses, homem ou mulher, movendo-se por território hostil. Por território inimigo¹.»

Mutatis mutandis o autor destas palavras podia ser o próprio Ulisses. Com efeito, na *Odisseia* é ele quem declara preferível a morte no campo de batalha – a única verdadeiramente heróica e memorável – às tormentas passadas no mar

¹ Arturo Pérez-Reverte em resposta à pergunta de um leitor no El Mundo digital (rubrica “Encuentros”) de Março de 2010.

em perigo de morrer afogado². Por outro lado, tal como Arturo Pérez-Reverte, também Ulisses tem muito que contar: histórias guardadas na memória sobre acontecimentos que ele próprio testemunhou e nos quais teve parte não pequena nem inocente, isto é, acontecimentos que lhe deixaram sangue nas unhas. Contudo, em Homero Ulisses não é um herói amargurado, desesperado ou invadido pelo remorso; e as suas histórias têm poder catártico, possuem uma força encantatória, quase mágica, pois, ao transformarem o sofrimento vivido em sofrimento narrado, ajudam a superar a dor e a transformá-la numa certa forma de prazer:

Nós dois ficaremos no casebre a comer e a beber
e a alegrarmo-nos com os sofrimentos um do outro,
recordando-os: na verdade compraz-se com as suas dores
o homem que muito tenha sofrido e vagueado.
(15. 398-401)

E Ulisses, criado por Zeus, contou-lhe os sofrimentos
que infligira a outros, assim como aqueles que ele próprio
padecera. E ela deleitou-se ao ouvi-lo, e o sono
não lhe caiu sobre as pálpebras até que tivesse tudo dito.
(23. 306-309)

Não é a este tipo de narrativa que assistimos em *O pintor de batalhas*, romance publicado em Espanha em 2006 e com tradução portuguesa de 2007³. Não há nesta obra qualquer alívio, qualquer brecha por onde sair das opressivas memórias de guerra, memórias que nem a transfiguração pela arte – da palavra ou da pintura – é capaz de tornar menos dolorosas. Pelo contrário: uma objectividade a beirar o cinismo e completamente mergulhada na desesperança dá forma à memória narrada, criando um vazio insustentável, sem arrimo onde procurar alguma paz interior ou o perdão, sem a crença em deuses a quem seja imputável a desgraça dos homens. Tais são as cicatrizes deixadas por uma experiência de inferno da qual o protagonista não saiu sem culpas.

Antigo repórter fotográfico várias vezes premiado, Faulques abandona a profissão depois de correr mundo pelos mais diversos locais de conflitos contemporâneos e, algum tempo depois, compra uma torre de vigia num penhasco abandonado sobre o Mediterrâneo, com um objectivo: pintar “um panorama mural que desenvolvesse, diante dos olhos de um observador atento, as regras implacáveis que suportam a guerra – o caos aparente – como espelho da vida.” (Pérez-Reverte, 2007, p. 13)

Em pleno Mediterrâneo, rodeado de uma paisagem belíssima, o protagonista passa a maior parte do seu tempo na solidão fechada da torre de vigia, totalmente dedicado a pintar o enorme mural no interior. A escolha da atalaia, uma construção de defesa costeira do início do séc. XVIII usada por corsários, possui um

² Od. 5. 306-312. As traduções de excertos dos Poemas Homéricos apresentadas ao longo deste trabalho são de Frederico Lourenço.

³ Todas as citações da obra são feitas a partir desta edição portuguesa.

óbvio significado simbólico: o repórter de guerra e agora pintor é também, à sua maneira, um corsário com necessidade de se defender, já não dos sarracenos, mas talvez de si próprio e dos seus fantasmas.

Apesar de Faulques ser um Ulisses cansado, sem Ítaca, sem Penélope, sem Feaces ou um porqueiro que o ouçam, também ele conta histórias, quer através do traço, das cores e dos pincéis, quer através das lembranças pessoais a que o narrador onisciente tem acesso privilegiado. A narração é feita numa espécie de *mise en abîme* em que a voz do narrador, nem sempre discernível da de Faulques, conta a história de alguém que está a contar uma história, num mural e na sua própria cabeça, através das recordações dispersas que o aprisionam ao passado. A simbiose entre estas duas vozes é sugerida pela relação mimética que aproxima discursivamente narrador e personagem, não só porque só esta poderia conhecer os factos e dar conta das emoções próprias, mas sobretudo porque o próprio discurso narrativo tem qualquer coisa de uma reportagem fotográfica, tal é a sua preocupação visual, atenção ao pormenor, ao enquadramento, às linhas, com as quais procura fixar momentos da experiência vivida.

O mural pintado por Faulques traz consigo uma memória universal, uma visão totalizante da vida revelada na situação-limite da guerra. A ideia é a de que cada guerra é apenas A Guerra, cujo paradigma narrativo é a de Tróia, ciclicamente repetida ao longo da história humana. A afirmação de Tucídides, segundo a qual, as atrocidades bélicas são *coisas que aconteceram e sempre hão-de acontecer enquanto a natureza dos homens for a mesma* (3. 38.2) é aqui radicalizada na defesa categórica de uma natureza humana imutável, a justificar que haja só “um horror, imutável e eterno”. A descrição da pintura de Faulques faz esta afirmação em vários momentos do romance, como o seguinte, em que tempos e espaços distintos se amalgamam:

O conjunto formava uma paisagem descomunal e inquietante, sem título, sem época, onde o escudo meio enterrado na areia, o elmo medieval salpicado de sangue, a sombra de uma espingarda de assalto sobre um bosque de cruzeiros de madeira, a cidade antiga fortificada e as torres de cimento e vidro da cidade moderna coexistiam menos como anacronismos do que como evidências. (Pérez-Reverte, 2007, p. 9)

Parece surpreendente que, apesar de o protagonista ter presenciado cenas de mortandade e de uma violência inimagináveis, ou seja, apesar de ter estado imerso na crua realidade e de a ter fotografado, as lentes das suas máquinas, não tenham sido capazes de captar o essencial, de satisfazer a “sua busca da imagem definitiva, do instante ao mesmo tempo fugaz e eterno que explicasse tudo. Da regra oculta que ordenava a implacável geometria do caos.” (Pérez-Reverte 2007, p. 11)

Mergulhar na guerra pelas lentes de uma máquina fotográfica procurava responder, por conseguinte, a uma necessidade de compreensão nunca satisfeita. Daí que Andrés Faulques procure essas respostas na arte e dela se sirva como meio mais poderoso de dizer a realidade do que a própria realidade. Deste modo, a sua narrativa pictórica alimenta-se mais de leituras – da *Iliada*, entre outros livros citados no romance – e da observação e estudo das telas de grandes pintores do passado – Paolo Uccello, Bosch, Brueghel, Goya e tantos outros que refere, sem esquecer as antigas ânforas gregas – do que das suas próprias fotografias.

Mas, se a pintura aponta para a permanência e para a intemporalidade, as memórias particulares, pessoais, concentram-se apenas em flashes, momentos a que falta essa síntese totalizadora, essa visão em perspectiva em que se misturam passado, presente e até futuro. A história de Faulques é simultaneamente particular e universal: as lembranças do vivido misturam-se com as dos livros e dos quadros que as confirmam e vice-versa, isto é, a realidade imita a arte e a arte imita a realidade. Por isso, do seu mural faz parte a cena homérica de despedida de Heitor e Andrómaca (*Iliada* 6), a que ele se recorda de ter assistido muitas vezes nas guerras por onde passou; por isso, a história que o intruso há-de contar é uma espécie de inversão da de Heitor e Andrómaca: a mulher com medo de perder o marido é ela mesma horivelmente assassinada juntamente com o filho, enquanto aquele sobrevive, por um acaso inexplicável, à tortura e à morte.

As alusões directas à *Iliada* são recorrentes, mas a reminiscência desse poema épico no *Pintor de batalhas* nota-se também, a um nível mais profundo, na estrutura do próprio romance, na crueza do relato, que parece reverberar e até ultrapassar a violência e crueldade narradas por Homero, e ainda na precisão e no pormenor descritivo em que o olhar fotográfico do narrador-Faulques está totalmente em linha com a técnica homérica de tudo “pôr diante dos olhos”⁴. Na descrição do mural, por exemplo, não são apenas as representações de artefactos antigos que evocam a Tróia homérica. A própria mistura de objectos e construções pertencentes a épocas distintas da história humana tem qualquer coisa de uma escavação arqueológica, mostrando, num mesmo espaço, diferentes estratos, como aqueles que os arqueólogos descobriram em Tróia. Mas é no discurso que encontramos, como num palimpsesto, as marcas de um outro texto mais antigo, que nunca abandona completamente o horizonte do narrador. A descrição da pintura de Faulques ganha novos significados à luz da memória do episódio homérico em que se descreve a confecção das armas de Aquiles por Hefesto (*Il.* 18). Tal como num dos círculos do escudo forjado e decorado pelo deus, também o mural representa duas cidades, uma em paz e outra em guerra, que uma grande fissura na parede acaba por dividir sem intenção do pintor. Incapaz de remediar a fenda, Faulques acaba por a deixar integrar-se no criptograma, como se dele fizesse propositadamente parte. Mas, se em Homero, o escudo de Aquiles é “o resumo de uma cultura”⁵ e, portanto, paz e guerra são as duas faces em que alternadamente se desenrola a vida humana, no mural do pintor de batalhas a paz é uma coisa muito breve, provisória, sempre sob ameaça; carece da possibilidade de duração que a fixidez e a rigorosa divisão da obra de Hefesto sugerem. Note-se a descrição do movimento da linha da fissura:

“abrindo caminho por entre o céu do amanhecer chuvoso que se prolongava na direcção da praia de onde zarpavam os navios, em direcção ao espaço aberto que havia entre as duas cidades: a moderna, longínqua, uma quase bruegheliana torre de Babel ainda adormecida e tranquila, desconhecadora de que este amanhecer era

⁴ Expressão que Aristóteles, na *Poética* usa para definir a função da metáfora.

⁵ Pereira, 2017.

o do seu último dia; e a antiga, desperta e incendiada, de onde provinha o tropel de refugiados que chegava até à parte baixa da pintura, em primeiríssimo plano: as mulheres e as crianças aterrorizadas que caminhavam entre arame farpado e soldados ameaçadores de reflexos metálicos futuristas, em cujos olhos pretendiam ler o seu destino como quem interroga a Esfinge. A fissura, observou Faulques, adoptava a forma de um raio indeciso entre ambas as cidades, mas o pintor de batalhas sabia que essa indecisão era só aparente; que havia uma norma oculta sob a pintura, a imprimatura acrílica e o reboco de cimento, uma lei rigorosa e inevitável que acabaria transformando as torres longínquas de aço e vidro, instaladas na bruma do amanhecer, numa paisagem semelhante à da colina em chamas; e que em algum lugar daquela fenda espreitavam cavalos de madeira e aviões voando baixinho na direcção das torres gêmeas de todas as Tróias adormecidas.”

Longe ficam as actividades pacíficas incrustadas por Hefesto no escudo do herói: a festa de casamento, as danças de rapazes e raparigas, as actividades agrícolas, a resolução de conflitos na ágora, etc.. Agora trata-se apenas da inevitabilidade da guerra, da sua fatalidade inexorável e até da sua iminência. Mas a correspondência mimética entre o mural do séc. XX e o escudo de Aquiles observa-se na criação de imagens em movimento que recupera o *modus operandi* da *ecphrasis* homérica. A sugestão de movimento é ainda transposta para o tempo, num amálgama que torna indistintos o passado, o presente e o futuro. A isto não falta a típica prolepse, anunciando sofrimentos ignorados, numa breve nota de compaixão, ainda assim menos intensa do que em Homero (“desconhecadora de que este amanhecer era o do seu último dia”).

Mas se esta imagem pictórica e a forma como o pintor a observa configura um pessimismo e uma total ausência de esperança no futuro, a descrição de imagens reais captadas pelo fotógrafo levam essa desesperança a um nível paroxístico de horror, perante seres humanos transformados em figuras demoníacas, uma espécie de encarnação do mal que também suga o homem por detrás da lente da máquina.

O exemplo mais horripilante é o da pormenorizada descrição de um grupo de rebeldes chadianos, manietados e deixados, sob vigilância dos guardas, à beira de um rio infestado de crocodilos que os hão-de devorar⁶. O terror das vítimas, expresso nos seus rostos e gestos, é demoradamente registado na câmara fotográfica, sempre à procura do melhor ângulo, do enquadramento que fixe com a maior precisão o sofrimento dos condenados. O efeito é tão chocante que se torna impossível dissociar dos carrascos o próprio fotógrafo.

Nenhuma descrição homérica de lanças perfurando cérebros e de miolos e negro sangue derramados pelo chão se compara a tal momento. Com efeito, a própria linguagem formular da epopeia, com o seu alto grau de artificialidade, contribui para criar uma imagem que prima menos pelo realismo do que pela grande capacidade de suscitar a compaixão dos ouvintes / leitores pelas vítimas, sentimento só possível no implícito reconhecimento da sua dignidade. Bem

⁶ Pérez-Reverte, 2007, pp. 85-87.

conhecidos são os casos de descrição da morte de guerreiros jovens, que Homero nunca se esquece de nomear e de mostrar como filhos amados:

– o florescente Simoésio, ainda solteiro, que outrora a mãe dera à luz junto às correntes do Simoente, quando descia do Ida; pois para aí se dirigira com os pais para ver os rebanhos. Por essa razão lhe puseram o nome de Simoésio; mas aos pais não restituiu o que gastaram ao criá-lo, pois breve foi a sua vida, subjugado como foi pela lança do magnânimo Ajax. Enquanto avançava entre os primeiros foi atingido no peito, junto ao mamilo direito; e completamente lhe trespassou o ombro a lança de bronze. No chão caiu como o álamo que cresceu nas terras baixas de uma grande pradaria, liso, mas com ramos viçosos na parte de cima álamo que com o ferro fulgente o homem fazedor de carros cortou para com ele fabricar um lindíssimo carro, e que deixou a secar, jazente, na ribeira de um rio. (4. 474-487)

A memória fotográfica de Faulques pouco tem que ver com a da epopeia, onde a crueldade e o horror são contrabalançados por momentos de humanidade e até de beleza, pontos de fuga que em si transportam a possibilidade da esperança, que abrem a porta para a realidade de um outro mundo e para a crença de que a guerra revela o pior mas também o melhor do ser humano. Na narrativa do *Pintor de batalhas* um pessimismo antropológico radical nunca liberta o leitor do horizonte sufocante e bestial dos campos de guerra e do ambiente fechado da torre, apesar de todo o mar à sua volta, e da clausura da memória. Não há símiles, não há lembranças de paz, não há compaixão, a não ser de forma quase imperceptível e muito rara, mas apenas o horror que somos obrigados a observar através dos olhos de um outro, cuja indiferença facilmente se volve em cumplicidade, animalizando as vítimas e destituindo-as da sua dignidade. Dessa forma, as emoções do leitor, transformadas em revolta, são canalizadas para o próprio acto de dar a ver e para quem o pratica. Essa é, aliás, a conclusão de Markovic, o croata: “fotografar pessoas é também violá-las. Espancá-las. ... Obrigá-las a enfrentar coisas que não estavam nos seus planos.... E às vezes podem ser obrigadas a morrer” (Pérez-Reverte, 2007, p. 192)

Além destes elementos narrativos e descritivos, também na estrutura do romance me parece ser possível reconhecer algumas semelhanças com a *Ilíada*. Talvez não seja mesmo exagerado afirmar que o livro de Arturo Pérez-Reverte é uma espécie de *Ilíada*, com o pano de fundo da guerra, mas cujo tema unificador de todas as histórias lembradas por Faulques e suas fotos e pinturas, é a cólera de um homem – Ivo Markovic, um croata sobrevivente da guerra da Jugoslávia a quem anos antes Faulques tirara uma fotografia e que agora chega à torre, inesperadamente, com o anúncio de que o vai matar. A cólera de Markovic nada tem da energia furiosa e da força bruta de Aquiles, é, antes, uma decisão calculada, com a sua lógica precisa; algo alimentado ao longo de muitos anos passados à procura do responsável pela destruição da sua família; uma cólera mantida acesa por memórias que só um coração de ferro, como diz Aquiles a propósito da cora-

gem de Príamo, pode aguentar. Markovic acabará por contar que a foto tirada por Faulques corra mundo e tivera como consequência ele ter sido sujeito a tortura pelos sérvios vários meses “como um animal”, a sua mulher torturada, violada, amputada e morta juntamente com o pequeno filho.

É esta personagem e o seu desejo de vingança que vem unificar as memórias dispersas do protagonista, influenciar o próprio rumo da pintura e dar força dramática a esta história, transformada numa intriga que mantém em suspenso o leitor. Com efeito, a decisão de matar Faulques, tomada há muito tempo, não será cumprida imediatamente por vontade do próprio Ivo Markovic, que deseja conhecer melhor a sua futura vítima. Por isso, até ao final do romance esta personagem vai aparecendo, sempre de forma inesperada, para conversar com o pintor, sobretudo para o questionar: sobre o mural em construção; sobre o seu passado de repórter fotográfico e a sua indiferença ao horror que registava; sobre a razão de ele ter fotografado a amada, morta após pisar uma mina. É, pois também um desejo de compreensão que move o croata. Mas tal como a busca de Faulques não assenta em qualquer desejo de pacificação ou expiação, assim também para Markovic não se trata de compreender para decidir, mas tão só de compreender antes de executar a sua decisão. O misantropo vê-se, assim, arrancado à sua solidão e forçado à fala, embora o faça sempre a contragosto, impaciente e laconicamente. Contudo, a verdade é que à medida que estes encontros pontuais acontecem, “uma singular afinidade pairava no ambiente”⁷, compondo o quadro de dois homens à procura de respostas por caminhos diferentes, respostas que se descobrem inalcançáveis fora dessa possibilidade de encontro e mútuo (re) conhecimento. Num paralelo evidente com a cena entre Aquiles e Príamo, no canto 24 da *Ilíada*, a sintonia entre o pintor e o croata vem à tona, num dos últimos capítulos do romance, murmurada por um, pensada por outro:

Depois olhou para Faulques com afecto. Um afecto que, atrás das lentes dos óculos, as pupilas cinzentas tornavam irónico ou frio. O pintor de batalhas baralhou as palavras frieza e afecto, tentando conciliá-las na cabeça como numa paleta. Desistiu, mas aquele olhar continuava diante dele e era exactamente assim. De alguma forma, murmurou então o croata, sinto-me orgulhoso de si.

– Perdão?

– Digo que me sinto orgulhoso de si.

Fez-se silêncio. Markovic continuava a olhar para ele da mesma forma

– E espero, senhor Faulques, que também se sinta orgulhoso de mim.

O pintor de batalhas passou uma mão pela nuca. Perplexo não era a palavra exacta. Na realidade compreendia perfeitamente o que o outro queria dizer. O que lhe provocava estupefacção eram os seus próprios sentimentos. (Pérez-Reverte, 2007, p. 195)

No derradeiro capítulo, é Faulques quem vai ter com Markovic, satisfeito por ter terminado a pintura:

– Devo concluir que está satisfeito com a sua pintura?

⁷ Pérez-Reverte, 2007, pp. 52-53.

- Creio que sim – abanou a cabeça. – Não. Tenho a certeza. É como devia ser.
- [...] Se não fosse por si, não teria sido capaz de o ver – prosseguiu o pintor de batalhas.
- Fico feliz por lhe ter sido útil.
- Foi mais que isso. Fez-me ver coisas que não via. (Pérez-Reverte, 2007, p. 208)

A compreensão, explicitada na sequência desta conversa, de que não há culpados nem inocentes, mas todos são peças num tabuleiro de xadrez, exprime com imagens modernas a mesma ideia expressa na *Ilíada* em que dois inimigos se reconhecem e mutuamente admiram como homens. De facto, tal como a cólera do Aquiles homérico é apaziguada no encontro com Príamo, também a cólera do croata se esvai, sem que ele o previsse. Mas, se na *Ilíada* a compaixão por Príamo leva Aquiles a reconhecer no outro a sua própria condição de homem votado pelos deuses ao sofrimento e à morte, no romance de Pérez-Reverte não é o reconhecimento dessa espécie de verdade universal que determina a mudança de planos de Markovic, mas antes a compreensão particular daquilo que, apesar das semelhanças entre ambos, os distingue: “Quando vim à sua procura, senhor Faulques, julguei que ia matar um homem vivo.” (Pérez-Reverte, 2007, p. 213)

Depois de Tróia, depois da Bósnia, da Croácia, da Síria, impossível é lavar o sangue que ficou nas unhas. Sabia-o Sócrates, decerto, para quem melhor era sofrer uma injustiça do que praticá-la. Como percorrer esse território inimigo, de que falava Pérez-Reverte no início, quando os monstros não estão fora, mas dentro de Ulisses? No romance, as personagens transformam essa interrogação numa mais simples: o que é que nos salva? As respostas são incertas, hesitantes. Num eco muito nítido da voz do autor, alguém responde, em certo momento, que é a cultura. O destino de Faulques, porém, obriga-nos a repetir a pergunta: o que é que nos salva?

Referências bibliográficas

- Lourenço, F. (2005). *Homero. Ilíada*. Lisboa: Cotovia.
- Lourenço, F. (2017). *Homero. Odisseia*. Lisboa: Quetzal.
- Pereira, M.H.R. (2017). *Estudos de História da Cultura Clássica*, vol. I – *Cultura Grega*. Lisboa: FCG.
- Pérez-Reverte, A. (2007). *O pintor de batalhas*. Porto: Ed. Asa.

Resumo

Os Poemas Homéricos plasmaram para sempre uma forma de narrar a guerra como “espelho da vida” no qual se reflecte com toda a clareza o pior e o melhor dos seres humanos. Este artigo procura mostrar as marcas que a narrativa homérica deixou em textos literários contemporâneos, tomando como exemplo o romance *O pintor de batalhas*, de Arturo Perez-Reverte (2006).

Abstract

The Homeric Poems forever shaped a way of narrating war as a “mirror of life” in which the worst and best of human beings are clearly reflected. This article seeks to show the marks that the Homeric narrative left in contemporary literary texts, taking as an example the novel *The painter of battles*, by Arturo Perez-Reverte.

“Our own Correspondent from Greece”; Covering Diplomatic War and Conflict in Early-Victorian Britain (1835–1857)

“O nosso próprio correspondente da Grécia”; Cobrindo a guerra diplomática e o conflito no início da Grã-Bretanha vitoriana (1835–1857)

Pandeleimon Hionidis

Independent Researcher
hionidispl@hotmail.com
ORCID: 0000-0003-2827-1737

Palavras-chave: Grã-Bretanha, Grécia, jornais Vitorianos, conflito, guerra, bloqueio de 1850, Guerra da Criméia.

Keywords: Britain, Greece, Victorian newspapers, conflict, war, blockade of 1850, Crimean War.

Introduction

In February 1850, when the British fleet blockaded the Greek ports demanding the immediate settlement of some long-standing disputes between the two countries, Sir Thomas Wyse, the British minister in Athens, complained to Stratford Canning, the British ambassador in Constantinople, for the “misrepresentation of the facts” in the English press and especially for the disposition of the *Times*: “it is hostile to Lord P.[almerston] and loves for all who hate him” (Wyse, 1850). Canning recommended that Wyse should approach Patrick O’Brien, the correspondent of the *Times* in Constantinople, who was now heading for Athens to cover the events.

Mr. O’Brien writes copiously for me. His reports to England, if he takes a correct view of what is passing around him, may possibly produce soon change in the language of the *Times*. (Canning, 1850)

What Canning proposed in 1850 was rather common practice in covering Greek affairs than a singular settlement due to the extraordinary occasion of the presence of British forces in the Greek ports.

In fact, the Greek case was not unique; statesmen in the nineteenth century fully appreciated the value of a “sympathetic journalistic voice in the country” that would inform and heed public opinion on international issues especially in times of crises and war. Lord Palmerston in particular is usually cited as the prime example of a politician using newspapers as a ready and effective medium through which to communicate with the public and increase popular interest in politics and foreign affairs. Manipulation of the press could take different forms; from what are now called “leaks” for notice and comment generally on foreign affairs to carefully cultivated “channels of communication between journalists and the diplomatic corps” and from “the use of secret service funds to bribe newspapers and journalists, both at home and abroad” to the dissemination of what are now called “fake news” (Brown, 2012, pp. 185, 187, 209).

Of course, the coverage of armed conflicts, in which Britain was involved, naturally attracted the attention of public opinion and the press. The journalistic presentation of the political and military policies of the government, their implementation on the battlefield, the successes and defeats of the British army and fleet abroad, were both interesting popular reading and a source of anxiety for the political forces at home. The case of the Crimean War constitutes the starting point and the best example of the power that the British press gradually acquired in covering war on the continent (Figs, 2012, pp. 304–311).

However, it is the study of the relations between press and British politics during periods of tension and “diplomatic war” that best highlights the gradually emerging nineteenth-century faith in the power of public opinion to influence policy making, as “foreign tensions were very frequently presented in ideological terms” (Parry, 2002, p. 4). Whether “public opinion” represented the opinion of the educated middle classes or simply the readers of the metropolitan press, for those who handled Britain’s foreign affairs, in particular, the importance of manipulating newspapers rested on “the construction (and appreciation) of positive images and impressions” of themselves and the justification of their actions in public estimation (Brown, 2022, p. 31).

In fact, the connection between press and foreign policy in Britain, not only during open warfare but also in periods of tense relations between the country and foreign states, has long been examined with reference to developments in France, Spain, and the Ottoman Empire (Brown, 2012, pp. 187, 208). However, relations between the London press, British diplomacy, and the affairs of modern Greece during the early-Victorian era have attracted minimal interest and are hardly present in studies of press influence and press manipulation. In the minute analysis of the foreign correspondence of the *Times* in the second quarter of the nineteenth century, there is but one reference to Greece, the case of Patrick O’Brien mentioned above, although the paper published the first letter from “our own correspondent” in August 1834 and until March 1847 in its columns appeared correspondence from Greece in more or less regular intervals. In Greek historiography, on the other hand, in the classical and well-researched *Politics and Statecraft in the Kingdom of Greece, 1833–1843* there is but a passing reference to the contacts of the British Legation in Athens with the London press, which John A. Petropoulos finds “most likely” to have existed (1968, p. 368).

The total lack of study on the subject of the presence of modern Greece in the columns of early-Victorian newspapers is hardly surprising. The Greek kingdom remained in the margins of the political, economic and intellectual developments in Europe during the first thirty years of its existence. The name of Greece was rather associated with the classical civilization which had flourished in the same soil than with the modern weak and minor kingdom established in 1832. In Britain the affairs of modern Greece scarcely attracted the interest of the press; the few leading articles devoted to Greek affairs and the form and frequency of the correspondence from Greece confirm the relative unimportance of the kingdom to the London papers.

Although the developments in the Greek kingdom rarely attracted any interest in the leading articles of the London press, some bits of news and some more lengthy accounts from modern Greece appeared regularly in the papers' columns. Extracts from foreign newspapers, unsigned letters from Greece, and mainly the reports of "our own correspondent" from Athens supplied the readers with more frequent, though often partial and contradicted, information on Greek affairs.

From the continental papers, which provided an easily accessible body of news from Greece, London papers chose mainly from articles that appeared in the German press and, to a lesser degree, from French and Greek newspapers. German, and especially Bavarian, newspapers enjoyed the privilege of publishing news from and comments on the condition of the Greek kingdom directly furnished to them by the Greek authorities. Obviously, therefore, the German press during the reign of King Otho, who was the second son of the Bavarian king, set the pace for the promotion of the "official" views of the Bavarian dynasty in Europe, a process which could hardly have escaped notice. Extracts from French and Greek newspapers appeared in fact only during period of crisis, as they definitely lacked the directness of information and the capability of reaching Britain in time respectively – advantages that both enjoyed the German papers. The rare French comments on the Greek kingdom were decidedly critical towards Otho's administration but, at the same time, condemned the interference of Britain and Russia in the internal political affairs of Greece. Moreover, the difficulty of citing from Greek newspapers was not raised by the language, as many Greek editions were bilingual, or the avowed impartiality, which a Greek paper was supposed to show in dealing with Greek affairs. It was rather a problem of obtaining the journals in time so that the news could appear in the London press at the appropriate time (Hionidis, 2002).

In this context, the study of letters "from our own correspondent", commenting on the foreign policy of Greece during periods of tension, diplomatic conflict, and open war acquire a special interest with regard to the running of early-Victorian newspapers and their influence on patterns of thought and behaviour of British diplomats and statesmen and the "general public" when facing the prospect of or the actual running of warfare.

In this article, I will argue that, contrary to the generally accepted notion that today the overabundance of information and, therefore, the inability to reliably check it are responsible for wartime propaganda, in the first half of the nineteenth century it was the limited and, therefore, easily manipulated provi-

sion of news that provided an opportunity for expressing the “official”, governmental opinion on Greece and the Greeks publicly, prominently, and often coherently trying to accommodate them within a broader political and diplomatic context (Jones, 2016, p. 38). In the first half of the nineteenth century the press was already acknowledged as an important element in shaping foreign policy. Deprived of the promptness with which modern mass media react to global developments, early-Victorian papers secured their leading role by the scarcity of information on distant lands. As Lucy Brown (1997, p. 39) puts it, “it is hard to see how people’s mental picture of the remotest parts of the world could fail to be influenced by them.”

The interrelation between the British diplomatic mission in Athens and London newspapers in the years 1835–1857 strongly confirms this assumption. The British Legation in Athens fully exploited the offer establishing links with London papers, the *Times* and the *Morning Chronicle*, especially during the period 1835–1849, when Sir Edmund Lyons was the minister at Athens, and thus attempted and succeeded to a certain degree in controlling the information that reached the British public from Greece. In periods of limited British interest in Greek affairs a regular correspondence from Greece was incontestably the most effective method for a British diplomat to vindicate his policies by providing the right kind of information on the condition of the Greek kingdom.

This article will attempt to describe the role of the British diplomatic mission in setting up a network of correspondents from Greece, to assign the reasons of its involvement in journalistic activities, and to assess the outcome of the whole effort to manipulate British opinion on foreign affairs. Indeed, the Greek case offers itself to the study of the interrelation between statesmen and papers, as the relationship in the years 1834–1849 was more straightforward and carefully cultivated by British diplomats themselves. The task involves a threefold process. The first step consists in presenting Greek-British relations at the time and their representation in the London press. Secondly, this article presents in detail the links between diplomats and correspondents, political objectives and newspapers’ reports. Lastly, in the concluding remarks this study tries, counting on the evidence from the Greek case, to identify the reading public targeted by these practices and to specify how far the influence of the early-Victorian press spread.

1. The end of philhellenism in Britain? King Otho of Greece and Lord Palmerston

On May 7, 1832, a treaty was signed in London between the three European Powers, Great Britain, France, and Russia and Bavaria establishing the Greek kingdom. The articles of the treaty provided for the accession of Prince Otho of Bavaria to the throne of the independent kingdom, the appointment by his father of three regents to exercise royal power during Otho’s minority, and the formation of a corps of troops of 3,500 soldiers from the German states to accompany the young king to Greece. Lastly, the Greek state was placed under the protection of the three Powers, which also offered their guarantee for the raising of a loan to the amount of 60 million francs. The treaty of 1832 was the

final act in a series of diplomatic activities on behalf of the European Powers since their first intervention in Greek affairs, five years after the outbreak of the Greek revolution in 1821. The landing of Otho in Nauplia, the provisional capital of his new kingdom, in February 1833, marked the beginning of his long association with Greece (Dakin, 1973).

The establishment of the Greek state did not attract any considerable attention in Britain. The *Times* expressed some doubts as to the election of a minor king, but steadily confirmed Britain's "right to see that Greece is well governed, both from the expenses we have incurred in establishing its independence and the immense diplomatic labours which we have expended on its settlement" (*Times*, August 8, 1832). In parliament, Palmerston, who had negotiated and signed the treaty for Britain, appeared optimistic about the future prospects of the kingdom.

Notwithstanding it had now been the scene of a ten years' barbarous and exterminating warfare . . . it required no very sanguine fancy to anticipate, from its maritime advantages and fruitfulness of soil, a commercial eminence, such as distinguished Venice and Genoa during the last brilliant days of the Italian history. (Palmerston, 1832)

Palmerston's expectation of the existence of a flourishing and peaceful kingdom in the Eastern Mediterranean, which was in harmony with British policy on the Eastern Question, was disappointed. The aggressive foreign policy pursued by the Greek kingdom against the Ottoman Empire threatened to destabilize it and to upset Britain's plans in the region. The term *Megalē Idea* (Great Idea) referred to a policy, the ultimate aim of which was the incorporation of all members of the Greek Orthodox population of the Ottoman Empire in a large kingdom, the dream of the revival of the Byzantine Empire. Britain's constant efforts to restrain the expansionist schemes of King Otho produced an almost permanent tension in the relations between Britain and Greece (Skopetea, 1988). The incompatible policies of Greece and Britain towards the Ottoman Empire led, in 1850, to the blockade of the Greek ports by the British fleet and during the Crimean war to the occupation of Athens by French and British troops (Miliori, 1998, pp. 150-171).

Moreover, Palmerston's policy and language towards Greece and King Otho were also related to his attitude and rhetoric with reference to despotic government in Europe. For Palmerston the appeal to Britain's role as an example and promoter of constitutionalism abroad and as the defender of political liberty against political reaction was an integral part of a doctrine directed largely to Liberal opinion at home, as he was beginning to stake a claim to "the moral leadership of liberalism in Western Europe" (Brown, 2012, pp. 187, 318-319). With regard to Greek affairs, Palmerston has been portrayed as a crusader of political liberty, who was overwhelmed by a sense of moral duty to the Greek people and intervened in Greek affairs partly in order "to punish Otho for rejecting the path of constitutionalism and the rule of law" (Southgate, 1966, p. 275). On the other hand, Palmerston's commitment to liberal interventionism abroad has been dismissed as a cynical excuse "for the purpose of the Foreign Office was

to secure and promote British interests and not to teach the world a lesson of liberalism” (Kofas, 1980, p. 53).

Therefore, in reference to the relations between Britain and Greece in the years 1835–1857, two elements should be kept in mind. Greek foreign policy after 1837 contradicted British interests in Eastern Mediterranean leading to a state of permanent tension. Lord Palmerston readily adopted any measure that could put pressure on King Otho, while Aberdeen adhered to a more conciliatory and straightforward policy condemning any interference in Greek politics as he was anxious to avoid any negative effects of the rivalry between Lyons and his French colleague on the Anglo-French rapprochement (Mac Lean, 1981, pp. 118, 126–127).

2. Building up the network: Sir Edmund Lyons and the London press, 1835–1849

Sir Edmund Lyons, who was entrusted with the execution of British policy between 1835 and 1849, was more interested in the practical application of British “influence” than in the principles that justified British intervention in Greek affairs. Even more, Lyons, the British minister in Athens, had formed from an early stage of his mission a fixed opinion on Greek affairs and he proved willing, if not anxious, to impose his interpretations on his superiors than to follow their instructions when they were adverse to his analysis. Although during the period of his Mission in Greece there was no armed conflict between Britain and Greece, Lyons was decisive in the management and journalistic presentation of the tense relations between the two countries.

Lyons boasted that he had broken “the rules and forms of Diplomacy” preferring to risk his place rather than play “a safe game” (Lyons to Sir Malcolm Pulteney, May 10, 1838, Lyons Papers [LP]). The manipulation of the press was certainly one of these approaches to his duties that lay outside the confines of conventional diplomatic practice, although granting privileged “entrée” to European political society to journalists and correspondents was more or less common practice in British diplomatic service (Brown, 2012, p. 209).

At first, through a network of friends in Britain, British consuls in the East, and members of the British community in Athens, Lyons made tenacious efforts to present his views on the condition of Greece, contradict any reports adverse to his policy, and identify and isolate their authors. His friends in England complemented the undertaking: “With those papers where we had any influence we pressed the Editors and procured the insertion. With other we paid for insertion” (John S. Gregory to Sir Edmund Lyons, March 22, 1837, LP).

In addition, Lyons immediately after the assumption of his duties tried to find persons suited to acting as correspondents for English newspapers.

John Green, consul at Nauplia and after 1838 vice-consul at Piraeus, wrote for the *Morning Chronicle*, his choice of paper resulting from the fact that “the Chron’ Editors now and then get hints from the F.O.”, as Green stated to the secretary of the British Legation (John Green to Griffiths, October 7, 1837, LP). The *Morning Chronicle* enjoyed significant Whig support in the 1830s and 1840s. Indeed, Palmerston himself “had enjoyed a long connection with the Morning

Chronicle," a relation that partly explains the Legation's preference (Koss, 1982, pp. 74-77). Green, who stressed the need for absolute secrecy as to his journalistic activities — "remember that I do not wish to be known that I correspond for any of the papers" — was in contact with Lyons from whom he obtained, as we will see, for publication secret documents about Otho's health (Green to Griffiths, October 19, 1837, LP). Green's added advantage was his excellent command of the Greek language and the close, personal contacts he developed with leading figures in the "English party", one of the major political parties in Othonian Greece.

James Black, who came to Greece in 1828 and held the post of British vice-consul in Misolonghi between 1856 and 1866, was the *Times*' correspondent in the period 1835-1845 signing his letters as "J". Black's relations with the British Legation predated his official appointment (History of the Times, 1939, p. 567). Moreover, Black was on intimate terms with Lyons and his family (Brouzas, 1949, pp. 48-50). In fact, his relationship with Lyons and his willingness to act as a relay of his views seem to have been his only abilities. When the *Times* tried to find a correspondent to cover the Don Pacifico affair of 1850, the editor of the paper, Mowbray Morris, "who was already acquainted with Mr. Black, who had occasionally served the paper", remarked that "his personal qualification may be thus represented - 0" (History of the Times, 1939, p. 567).

Lyons was now ready to use the correspondence to the English press from Athens as an extra means of pressure - diplomatic and political - on the Greek government and King Otho personally to comply with British interests.

3. Putting the network into practice

The first episode that revealed Lyons's intention of using the press as a vehicle in order to vindicate his own opinions on Greek politics was the dismissal in 1837 of Armansperg, King Otho's chancellor who was supported by the "English" party. According to the correspondents of the *Morning Chronicle* and the *Times* the condition of the Greek kingdom changed dramatically after Armansperg's departure with scenes of misery and destruction replacing the notion of a prosperous people and a developing country. In 1836 Greece was a flourishing kingdom; Athens was rebuilt, perfect tranquillity prevailed in the provinces, a "modern theatre" marked "a new epoch for Greece," and, in general, "everybody is busy and happy." Even the imposition of new taxes "has been very well received, contrary to general opinion a month ago" (*Times*, July 2 and August 30, 1836; *Morning Chronicle*, January 11, 1837).

When the first rumours of the decision of Otho to dismiss Armansperg were made known, the prospects of Greece became immediately connected with the presence of Armansperg in the government: "Should Count Armansperg remain, all will go on quietly and well. Should anyone else be appointed, it will then be clear that Russian influence prevails at our Court" (*Times*, February 7, 1837). When finally Otho dismissed Armansperg, the correspondent of the *Times*, who in the last months of 1836 and in the beginning of 1837 complimented the progress of the Greek kingdom, presented an entirely different account of the country.

Russia takes the lead once more in Greece; how long it is to last God knows. The fact is, that since the King's return everything goes wrong. Everything in the way of business is at a stand-still; the employés of the different public offices desert their posts for the cafés or the houses of those who can tell them anything about changes. [We hope that] a few British men-of-war will make their appearance in this neighbourhood.

(April 1, 1837)

In two leading London newspapers, therefore, long and elaborated letters written on the spot by supposedly "reliable" observers, waging war against the little kingdom and its military occupation were proposed as the only solution for the country and a way out for the British citizens who lived there in distress.

Soon after, the correspondent of the *Morning Chronicle* directed his attention to the personal abilities of Otho. In 1838 Green kept on providing sarcastic remarks on "the unfortunate aberration of the king of Greece's mind" and his alleged impotence.

The German newspapers announce very frequently that an heir is expected; but if the doctors about the Palace can be believed, there is so much prospect of such an event as of King Otho himself becoming *enceinte* [sic]; unless indeed the King of Bavaria, who is wise they say in such matters, should give his son some good advice. (July 5, 1838)

On March 6, 1839, the same paper published "from our own correspondent" a certification written in 1835 in which the Bavarian physicians of Otho informed the king of Bavaria that his son was mentally and physically incapable of becoming a king. Green assured Lyons, who furnished him with the document, that "if I was put on my oath I should have to reply that the statement was principally founded on *Guess* [sic]" (December 23, 1837, LE91, LP). This was one of the four similar reports prepared under the auspices of Armandsparg in what Petropoulos has called "the most deplorable intrigue at this time — an intrigue against the king himself, a virtually helpless, homesick boy" (1968, pp. 230-233). The Greek authorities directed their suspicions to the British diplomatic mission and Lyons sent a long despatch to Palmerston on the subject denying any responsibility "of Her Majesty's Government for the letters which have appeared in that paper [*Morning Chronicle*] in disparagement of the administration of affairs in Greece . . . and for the numerous letters which have been published during the last twelve month in England and France by newspapers of every shade of political opinion" (Sir Edmund Lyons, 1839). The political implications of Otho's stupidity became apparent in another correspondence from Athens; "mind that the correspondence of the *Morning Chronicle* has never expressed an opinion that King Otho, surrounded by the representatives of the Greek people, is incapable of sitting on his throne; and it is now come to this that a constitution must be given or King Otho must go" (*Morning Chronicle*, August 28, 1839).

The constitutional revolution of 1843 tested again the aptitude of the correspondents of the *Morning Chronicle* and the *Times* for adapting their comments on modern Greece to the demands of British policy and the variations in Lyons's stand on the party political balance in the kingdom. In August 1843 both cor-

respondents agreed that a radical transformation was inevitable in a country suffering under an inefficient government. University professors were dismissed, while the Bavarians were absorbing the revenue of the country, the harvest had failed, the army and the civil list had become the fields of widespread corruption: "The poverty of the people, in consequence of the misadministration, is very great . . . they cry out for a change of the present political system: they are anxious to see a constitutional government" (*Morning Chronicle*, August 22, 1843).

After the revolution of September 1843, the critical political and financial problems that the kingdom was facing until August suddenly disappeared from the columns of the *Times* and the *Morning Chronicle*. The elections for the national assembly were conducted "with no violation of the laws" and, of course, the "English" party had obtained the majority in the legislative body (*Times*, November 7, 1843). In this context even King Otho could find a place under certain conditions: "If King Otho wishes to reign over Greece . . . constitutionally he may now do so, and continue to do so to the day of his death . . . let us express our sincere hope that he will now see that the way to govern happily, is to do so seconding to the wishes of his people" (*Morning Chronicle*, September 30, 1843). In March 1844 the country under the government of Mavrocordatos, leader of the "English" party, manifested the first signs of a steady recovery: "The news from the provinces still announce perfect tranquillity and it is said a small amelioration of trade and commerce has been perceived" (*Morning Chronicle*, April 9, 1844).

But a few months later Colettis, head of the "French" party, overthrew the government of the "English" party. No wonder the correspondent of the *Times* predicted: "Colettis generally begins his Ministry when in power by filling the gaols with state prisoners and his Ministry is always called the reign of terror" (*Times*, September 3, 1844). In the following months, the correspondent of the *Times* did come up to the expectations which he had anticipated. His letters provided minute descriptions of cases of corruption, brigandage, and torture, which infested the Greek kingdom under the administration of Colettis.

Lyons was in this case, and in general during his mission in Greece, eager to address his views on Greek affairs — almost in conformity to Lord Palmerston's line in foreign policy and opposed to Aberdeen's diplomatic schemes — to the British public; the irony was that he managed to do so partly through the columns of a newspaper which appeared to be the stauncher supporter of Aberdeen's principles in foreign policy and the most unbending critic of Palmerston. The reports from Greece were so extreme that the *Times*, which as "a reliably Aberdonian journal" (Brown, 2022, p. 198) expressed the moderate opinions of Aberdeen in foreign policy, was compelled to dispute the credit of the correspondence from Greece in the English press. The leading article of the *Times* did not exclude its "own correspondent" from the critique: "Unfortunately, the passionate prejudices arising out of these party contentions are so general in Athens, that even foreign observers are infected by them" (*Times*, October 9, 1845).

The network of propaganda, which Lyons had set up, had reached its peak, since it had now become autonomous from British politics to become a means of presenting the views of its master and to instigate crises instead of covering them. In the period 1835-1849, while the leading articles of the *Times* that

referred to Greece followed a certain line in their comments on the condition of the kingdom and the suggested policy Britain should pursue, the correspondents of the paper from Greece adopted a different but equally consistent view on Greek affairs.

Throughout his presence and after his departure from Greece, Lyons was the target of bitter criticism for these contacts. Contemporaries did not fail to recognize that the letters which appeared in the London press “originated in diplomatic circles,” though the name “of the secret libeller... has never been revealed” (Anonymous, 1847-1848, pp. 75-76). John Green was later named as “the ostensible correspondent of an English paper” (Philhellene, 1848, p. 20), while Lyons’s methods were described accurately already in 1850: “those calumnies [about Otho] had their origin solely in the intentional representation of a small clique at Athens surrounding the British Legation” (Dracatos Papanicolas, 1850, p. 14).

This fact, nevertheless, did not deter Lyons from using the press to complement his despatches and make public his strong opinions on the Greek kingdom.

4. Keeping up the relation: Sir Thomas Wyse and the London press, 1849–1857

Sir Thomas Wyse, the successor of Lyons, dealt with two major crises in Greek-British relations that led to the naval blockade and the military occupation of the Greek soil - the closest Greece and Britain came to war. Favourable reporting of events was now essential to the attainment of the diplomatic mission’s scope.

Wyse’s attempt to control correspondence from Greece, following the example of his predecessor, faced two serious setbacks. After the take-over of the *Morning Chronicle* by the Peelites, in February 1848, the tone of the paper changed, becoming more critical of Palmerstonian diplomacy and methods. In addition, Wyse, contrary to Lyons, made the mistake of neglecting the network of correspondents in time of peace; in time of tension, therefore, he found himself forced to trust persons he could not control.

At the beginning of this article we touched upon Wyse’s efforts to secure a “dependable” correspondent to cover the naval blockade of Greek ports by the British fleet in 1850. Palmerston had ordered warships to the Greek port of Piraeus to seize Greek ships as ransom, to put pressure on Otho’s government to compensate Don Pacifico (a British subject though a Portuguese Jew of Gibraltar) for his apparent loss of money at the hands of a local mob. Prince Albert, the French and Russian governments were furious at Palmerston’s behavior in Greece, because it showed no respect for the ordered Concert of the Powers and the House of Lords censured Palmerston’s policy (Parry, 2002, pp. 199-200). Palmerston’s critics in Britain used the daily press to present in black colors the misfortunes of the Greek people and the unpopularity of England among the Greeks.

Wyse was in urgent need of favorable covering of the events. When Patrick O’Brien, reached Athens, Wyse followed Stratford Canning’s advice. The members of the British Legation certainly tried to assist O’Brien, the *Times*’ correspondent

at Constantinople moved to Athens, who counted himself a "professional" reporter, in forming a "correct view" of what was passing around him (Griffiths, 1850).

However, things did not go according to plan. O'Brien also collected information from the French diplomats and kept in touch with the Greek government. Even worse, O'Brien frequented the Greek Court; the queen's Grand-Lady-in-Waiting, noted in 1850 with satisfaction in her personal diary "O'Brien has written an excellent article" (Busse, 2014). In 19 March 1850 Queen Amalia wrote to her father:

Here is a certain Mr O'Brien, the *Times's* correspondent, who tries very hard to be fully informed, goes to all the envoys, has access to all state documents. He is furious and writes very well (Busse, 2011, p. 207).

O'Brien's correspondence to the *Times* became an account of the sufferings of the Greek people because of the British blockade: "Food has risen to famine prices, and death from starvation threatens the poor, whilst the ruin of the better classes seems imminent" (*Times*, May 13, 1850). When the crisis ended he received a decoration from King Otho for his services (*Daily News*, May 30, 1850). Finally, in October 1850 the editor of the *Times* dismissed O'Brien arguing that "it is impossible to regard you any longer as an independent spectator of passing events, or to place confidence on your record of them" (History of the *Times*, 1939, p. 137).

When in 1854 an insurrection broke out in the Ottoman provinces of Thessaly and Epirus among the Greek population, Wyse had learned his lesson from the case of O'Brien and this time he proposed the person he thought as the most suitable correspondent for the English newspapers: "Mr. Black long domesticated here, is a respectable man whom I can safely recommend and it would be of great *public* advantage for the *Morning Chronicle* or the *Times* to employ him" (History of the *Times*, 1939, p. 567).

In any case, during the Crimean war the almost unanimous approval of British policy towards Greece by the London press rendered the need for "suitable correspondence" from the kingdom less pressing. After repeated warnings to the Greek government for the support given to the insurgents in the neighbouring provinces of the Ottoman Empire, Britain and France proceeded to the military occupation of Athens and the Piraeus in order to secure the strict neutrality of the Greek state during the conflict in the East (Kofas, 1980, pp. 42–128). In Britain, newspapers' leading articles censured Greece for its irresponsible policy and invoked the already shaped image of the kingdom to justify Western intervention. Greece remained a "miserable little kingdom," the condition of which "is a standing disgrace to Europe" (*Morning Herald*, April 26, 1854). Even representative government, introduced in 1844, did not work properly; "the Constitution has been a shadow, and the government a laughing stock" (*Morning Post*, April 7, 1854).

The next step in this line of argumentation was to allege that Britain and France had occupied the Greek kingdom in order to relieve its people from the misery inflicted on them by their own government. The presence of the foreign troops provided a unique opportunity for the introduction of the much needed

reforms in domestic affairs: "it is probable that, before they withdraw again from the soil of Greece, some considerable change will have been made in the imperfect and unsatisfactory settlement of 1832." By the time the British troops left Greece, in February 1857, the London press had lost all its interest in the role of Britain in the promotion of reforms in Greece (*Times*, June 5, 1854).

In the years 1854–1857 it was again British diplomatic expediency that led to the depiction of Greece as a "failed experiment," though on that occasion the mediation of the British Legation in Athens was not necessary.

Conclusions

In periods of British interest in Greek affairs, which usually coincided with diplomatic crises or military conflict, a regular correspondence from Greece was incontestably the most effective method for a British diplomat to vindicate his policies by providing the right kind of information on the condition of the Greek kingdom.

The state of the London press in the 1830s and 1840s seconded statesmen's and diplomats' efforts to take advantage of it. Although professionalism was rapidly progressing, in the case of continental developments only piecemeal information reached the public whose interest, nevertheless, on foreign affairs kept on increasing. In the 1840s the telegraph, "as an effective channel for communication," had grown only over western Europe, while in this period the services of the news agencies were not yet available (Brown, 1977, pp. 26-27). Long letters, especially when written by a competent and well-informed writer, even if he was anonymous, could attract a following of readers. However, newspapers could maintain, and pay, their own correspondents at Paris or Rome, but were subject to the readiness and the partiality of residents when publishing news from Athens. The papers' dependence on uncontrolled "amateurs" often caused odd episodes. In 1845 the leading article of the *Times* challenged the reliability of the paper's correspondent whose reports from Athens the paper continued to publish. Gradually, however, newspapers started picking contributors by carefully evaluating their talent.

In this state of affairs a small number of "experts" from Greece could easily supervise the information that reached Britain and guide it to serve their interests. Lyons, who manipulated the press on Greek affairs, activated his consul and a close friend to become correspondents and furnished them with inside information which made their reports reliable. But their great advantage when addressing their countrymen was their "Englishness" as they spoke the language, they knew the habits, and they shared the notions of their readers. Subjects such as absolutism, free institutions, and material progress were keen to early-Victorian readership and often featured in correspondence from Greece alongside points of political and diplomatic interest.

It was, therefore, the very nature of the London press in the first half of the nineteenth century that enabled a diplomat with strong convictions to slide over the formalities of diplomacy in order to present his opinion. The final point refers to the reading public: how far did the influence of these papers spread?

The members of the British diplomatic mission in Athens who used the London press in order to manipulate "public opinion" were aware of the benefits of presenting their views to a wider audience. In early-Victorian Britain the national questions in continental Europe did not affect only the traditionally politically literate classes or a small group of "experts", but mobilized wider sections of the middle and the working classes, who "did want to read about foreign affairs in the newspapers." As a consequence, for men like Palmerston manipulating the press seemed the most critical step in his "courtship of public opinion" that aimed at "linking Britain's power and prestige abroad and what he termed 'progressive improvement' at home" (Steele, 1991, pp. 24, 26).

Lyons and Wyse, on the other end of the scale, aimed at becoming the most reliable unofficial source of information on modern Greece mainly for British statesmen with an interest in the affairs of the kingdom. Their object was to exonerate their conduct and present their views to a limited audience — mainly their superiors in the Foreign Office and British statesmen with an interest in the affairs of the East — and the columns of the daily press answered to their needs. The imperfect state of the diplomatic machinery meant that even ministers were often reliant on the press for news. These intentions, of course, do not detract at all the fact that since such arguments were designed for public articulation they would have tried to use the shared evaluative language of their readers and listeners. Therefore, comments on the Greek kingdom and modern Greeks, which involved general and universally applicable notions of "national progress", probably did influence patterns of thought and behaviour regarding Greek efforts and British foreign policy.

References

- Anonymous (1847-1848). The Political Condition and Prospects of Greece. *The Massachusetts Quarterly Review*, 1, 68-74.
- Brouzas, C. C. (1949). Byron's Maid of Athens: Her Family and Surroundings. *West Virginia University Bulletin-Philological Papers*, 12-VI, 48-50.
- Brown, D. (2012). *Palmerston. A biography*. Yale University Press. <https://doi.org/10.1080/02684527.2014.937166>
- Brown, D. (2002). *Palmerston and the politics of foreign policy 1846-55*. Manchester University Press. <https://doi.org/10.1080/09592290701333561>
- Brown, L. (1977). The Treatment of the News in Mid-Victorian Newspapers. *Transactions of the Royal Historical Society*, 27, 23-39.
- Busse, V., & Busse, M. (Eds.). (2014). *Diary of Wilhelmine von Plüskow. Grand Lady-in-Waiting of Queen Amalia*. Marathon.
- Busse, V., & Busse, M. (Eds.). (2011). *Unpublished Letters of Queen Amalia to her Father, 1836-1853*. Estia.
- Canning, Stratford (1850, March 7). [Letter to Sir Thomas Wyse]. Public Record Office, (Canning Papers, FO352/33A/1, folder 8), Kew Gardens.
- Dakin, D. (1973). *The Greek Struggle for Independence, 1821-1833*. Batsford.
- Dracatos Papanicolas, Georgios (1850). *On the Speech of Her Majesty's Foreign Secretary. A Letter to the Right Hon. Viscount Palmerston in Reference to the Greek Question*. London.
- Figes, O. (2012). *The Crimean War. A History*. Picador.
- Griffiths (1850, July 9). [Letter to Sir Thomas Wyse]. Public Record Office (FO, folio 219, 32/1820, Kew Gardens.

- Hionidis, P. (2002). *The Greek kingdom in British public debate, 1862-1881* [Doctoral dissertation, University of London]. British Library, EThOS.
<https://ethos.bl.uk/OrderDetails.do?uin=uk.bl.ethos.399528>
- Jones, A. (2016). *Powers of the press: Newspapers, power and the public in nineteenth-century England* (2nd ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315246246>
- Kofas, J. V. (1980). *International and Domestic Politics in Greece during the Crimean War*. Columbia University Press.
- Koss, Stephen (1981). *The Rise and Fall of the Political Press in Britain. Vol 1: Nineteenth Century*. Hamish Hamilton.
- Lyons Papers, West Sussex Record Office, Chichester.
- Lyons, Sir Edmund (1839, May 15). [Dispatch to Lord Palmerston]. Public Record Office, (FO32/87, folios 221–230). Kew Gardens.
- Mac Lean, D. (1981). The Greek Revolution and the Anglo-French Entente 1843–44. *English Historical Review*, 96(378), 117–129. <https://doi.org/10.1093/ehr/XCVI.CCCLXXXVIII.117>
- Miliori, M. (1998). *The Greek nation in British eyes 1821–1864: Aspects of a British discourse on nationality, politics, history and Europe* [Doctoral dissertation, Oxford University]. British Library, EThOS. <https://ethos.bl.uk/OrderDetails.do?uin=uk.bl.ethos.264836>
- Palmerston, H. J. Temple (1832). *Speech in the House of Commons*. Hansard's Parliamentary Debates (3rd series), col. 1163.
- Parry, Jonathan (2002). *The Politics of Patriotism. English Liberalism, national identity and Europe, 1830-1886*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511495984>
- Petropoulos, J. A. (1968). *Politics and statecraft in the Kingdom of Greece, 1833–1843*. Princeton University Press. <https://doi.org/10.1515/9781400876020>
- Philhellene (1848). *British Diplomacy in Greece*. London.
- Southgate, D. (1966). “The Most English Minister...” *The policies and politics of Palmerston*. Macmillan.
- Skopetea, E. (1988). To “*protypon vaseion*” ke he Megale Idea. *Opseis tou Ethnikou provlematos tes Ellados (1830–1880)* [The “Model Kingdom” and the Great Idea. Aspects of the National Problem in Greece]. Polytypon (Greece).
- Steele, E. D. (1991). *Palmerston and Liberalism, 1855–1865*. Cambridge University Press.
- The History of the Times. Volume II: The Tradition Established 1841–1884* (1939). Office of the Times.
- The Morning Chronicle*
- The Morning Herald*
- The Morning Post*
- The Times*.
- Wyse, Sir Thomas (1850, March 2). [Letter to Stratford Canning]. Public Record Office (Canning Papers, FO352/33A/1, folder 7), Kew Gardens, UK.

Abstract

In the years 1835–1857 the British diplomatic mission in Athens did not confine its activity to carrying out British policy but built up a straightforward and carefully cultivated relationship with the English press. Several episodes revealed its intention of using the papers as a vehicle in order to vindicate the conduct and the opinions of its personnel on Greek politics. This article argues that in early-Victorian Britain statesmen were fully conscious of the implication of supervising the information on foreign affairs that reached the public and of exerting diplomatic pressure on other states through the daily press. As international developments gradually made interesting reading, the scarcity of communication from a faraway country such as Greece lent authority to the reports published in the London papers, which were heavily “influenced” by British international considerations. In this context the columns of a daily newspaper and the brevity of journalistic contributions enabled members of the British Legation in Athens to present their severe censor of successive Greek governments to a wider section of the British political body.

Resumo

Nos anos 1835-1857, a missão diplomática Britânica em Atenas não limitou a sua atividade à política britânica, mas construiu um relacionamento direto e cuidadosamente culto com a imprensa inglesa. Vários episódios revelaram a sua intenção de usar os artigos jornalísticos como veículo para justificar a conduta e as opiniões dos funcionários de estado sobre a política grega. Este artigo argumenta que no início da Grã-Bretanha vitoriana os políticos estavam plenamente conscientes da implicação de supervisionar as informações sobre relações exteriores que chegavam ao público e de exercer pressão diplomática sobre outros Estados através da imprensa diária. Com o desenvolvimento internacional, fez-se gradualmente uma leitura interessante, a escassez de comunicação de um país distante como a Grécia deu autoridade e influência às reportagens publicada nos jornais de Londres, fortemente "influenciados" pelas considerações internacionais Britânicas. Nesse contexto, as colunas de um jornal diário e a brevidade das contribuições jornalísticas permitiram que os membros da Legação Britânica em Atenas apresentassem o seu severo censor dos sucessivos governos gregos a uma seção mais ampla do corpo político britânico.

Los *Fuegos* de Aquiles y Marguerite Yourcenar

Achilles' *Fires* and Marguerite Yourcenar

Ramiro González Delgado

Departamento de Ciencias de la Antigüedad
Universidad de Extremadura¹
rgondel@unex.es
ORCID: 0000-0001-5633-5625

Palabras clave: Aquiles, Patroclo, Marguerite Yourcenar, *Fuegos*, homoerotismo, literatura comparada.

Keywords: Achilles, Patroclus, Marguerite Yourcenar, *Fires*, homoerotism, comparative literature.

1. El contexto de *Fuegos*: los ‘años griegos’ y la crisis pasional

Marguerite Yourcenar (Bruselas, 8 de junio de 1903 – Bar Harbor, Maine, 17 de diciembre de 1987), pseudónimo de Marguerite Cleenewerck de Crayencour (Yourcenar es un anagrama de su último apellido), escribió *Fuegos* a la edad de treinta y dos años, durante la época que sus biógrafos denominan “los años griegos”, pues no solo se interesa por lo helénico, sino que viajará, entre 1935 y 1937, por Grecia y el Mediterráneo. Fruto de esos viajes son sus obras *Fuegos* (1936), *Los sueños y las suertes* (1938) y *Cuentos orientales* (1938) y su interés por poetas helenos como Constantino Dimarás (1904-1992) o Constantino Kavafis (1863-1933)². Lo cierto es que la Antigüedad, y especialmente la mitología griega, sirvieron de inspiración a una joven e inteligente Marguerite Yourcenar, que, además de numerosas lecturas de autores de todo tipo (era una apasionada de Racine), ya a los diez años había comenzado a estudiar latín y, a los doce, griego. Se empapó, por tanto, de mundo clásico desde su niñez y sus ansias de conoci-

¹ Este trabajo se adscribe al grupo de investigación “Las artes de la palabra: de la Antigüedad al Renacimiento” (HUM002), financiado por los fondos FEDER, plan I+D+I de Extremadura.

² Papadopoulos (1994) estudia la imagen de Grecia en la obra de la autora y su evolución temporal (presta atención a las presentaciones que hace de Píndaro y Cavafis) y concluye que estos años griegos, así como la Grecia moderna, no han dejado ningún rastro en su obra, señalando “un certain malaise de l’auteur devant cette période de sa vie”.

miento la llevaron a apasionarse por Grecia. Cuando su editor de Grasset leyó su ensayo *Píndaro* (1932) pensó que conocía Grecia y no era así; por ello decide viajar por el Mediterráneo en compañía del poeta griego y psicoanalista Andréas Embiríkos. Este contexto es, además, muy personal ya que la autora manifiesta que *Fuegos* es producto de una crisis pasional (“crise passionnelle”, p. 11)³, precisamente por su editor, André Fraigneau, un homosexual cuatro años menor que ella, que admiraba su inteligencia y sus textos impecables, pero no le seducía una mujer que parecía un falso chico. *Fuegos*, que podemos calificar de prosa poética y fruto del amor frustrado, va dedicada a Hermes, para que el dios mensajero le transmita a Fraigneau el mensaje. Ciertamente, en ella la autora toma conciencia, como los poetas, del Eros y los sentimientos que provoca (sinceridad, frustración, decepción, resignación...), que recrea en esas prosas líricas tanto en primera como en tercera persona.

La obra, con una estructura compleja (Lelong, 1998), se articula a través de nueve narraciones líricas, separadas por una serie de fragmentos y sentencias que la autora definió como “une certaine notion de l’amour” (p. 11). En *Fuegos* Yourcenar toma de la literatura griega de diferente época y género (épica, lírica, tragedia, prosa filosófica, histórica y cristiana...) unos personajes y temas que somete a una interpretación personal, fruto de ese amor y desengaño vividos. Dos de estas nueve narraciones⁴ tienen como protagonista a Aquiles: “Aquiles o la mentira” y “Patroclo o el destino”. Los protagonistas del resto de historias, a excepción de María Magdalena, están tomados de la antigua Grecia, bien del mito (Fedra, Antígona y Clitemnestra), bien de la historia (Lena, Fedón y Safo). Aquiles, al igual que el resto de los personajes recreados por Yourcenar, está sometido a su interpretación y vinculado a sentimientos personales (todos presentes en el título de cada historia). En sus relatos la autora mezcla el mundo de la Antigüedad con el de la época, los años treinta del siglo XX, a través de buscados anacronismos, con una doble finalidad: no sólo transportar al lector a un universal mundo onírico, sino también dar a su obra una manifiesta atemporalidad, como acróico es el amor y los diversos sentimientos que suscita. Se conjuga así en *Fuegos* la pasión por el helenismo de la autora belga (presente en otras obras) y su pasión amorosa truncada.

Fuegos comienza con una declaración de arrepentimiento: “J’espère que ce libre ne sera jamais lu” (p. 23). La autora no quiere que su libro sea leído y esta afirmación ya sumerge al lector en querer preguntarse la causa. Esa esperanza

³ En este trabajo citamos por Yourcenar (2021), que toma la segunda edición, revisada por la autora, publicada en París: Plon, 1957, edición que toma la editorial Gallimard en 1974. En español contamos con la traducción realizada por E. Calatayud (Yourcenar, 1982), mientras que el portugués cuenta con tres versiones (Yourcenar, 1983, 1988, 1995).

⁴ Los títulos de las nueve prosas líricas son: “Phèdre ou le désespoir”, “Achille ou le mensonge”, “Patrocle ou le destin”, “Antigone ou le choix”, “Léna ou le secret”, “Marie-Madeleine ou le salut”, “Phédon ou le vertige”, “Clytemnestre ou le crime”, “Sappho ou le suicide”. Pérez Ramírez (2012) analiza el Aquiles recreado por Yourcenar desde la perspectiva del código heroico. Los otros relatos también han sido analizados, por ejemplo, Safo (Poignault, 1993), Clitemnestra (Gilbert Barberà, 1997; Meloni, 2004) o María Magdalena (Fernández Díaz, 2005).

de Yourcenar refleja el temor por el contenido de un libro demasiado valiente y vanguardista para la época en que fue escrito, un pudor por mostrar sus más íntimos sentimientos, tanto en esos fragmentos sobre la pasión amorosa como en las nueve historias con las que los alterna. Sometidos a interpretación, no dejan de ser una confesión pública de unos sentimientos que beben de la fogosidad de la juventud. Teniendo en cuenta su biografía y las historias del libro, podemos interpretar que, con esta obra Marguerite Yourcenar “sale del armario” o, al menos, acepta su sexualidad.

Los estudiosos de la literatura consideran que un autor se proyecta en su obra y que, si ésta se analiza en profundidad, se pueden descubrir detalles autobiográficos. Como señala Ledesma Pedraz (1999, p. 22): “La vida y la obra de Marguerite Yourcenar siguen caminos paralelos, que evolucionan [...] y se configuran en torno a la figura de la espiral”. Evidentemente, su desengaño amoroso ha sido el *Leitmotiv* de esta obra, pero el bagaje cultural de Yourcenar, con tan sólo treintaidós años, y el uso metafórico, e incluso alegórico, de los personajes de *Fuegos* oscurecen dichos detalles, enriquecidos ahora con el peso de la tradición, y recreados, imaginados o sugeridos a través de la vida de nueve personajes de la Antigüedad, escogidos tan escrupulosamente que permiten a la autora generar un texto de excelente calidad literaria. No es fácil, por tanto, desentrañar estos aspectos autobiográficos. Estos héroes y heroínas poseen cualidades y defectos, dichas y desgracias, sentimientos y pasiones que jamás cambiarán con el paso del tiempo: son patrimonio del ser humano. Con esos estados de ánimo, con esas situaciones en que la autora recrea a sus personajes, en definitiva, con esos sentimientos pasionales se identifica Marguerite Yourcenar⁵.

Los nueve personajes que toma de la Antigüedad tienen en común desengaños amorosos de diversa índole y esos sentimientos serían sentidos cercanos por la autora en sus momentos bajos. Fedra estaba desesperada tras ser rechazada por su hijastro Hipólito; Aquiles y Patroclo, que se amaban en silencio y sentían celos de las desdichadas mujeres que les rodeaban, terminan mal; Antígona elige las leyes divinas a costa de su amor por Hemón; Lena se siente (y se encuentra) desplazada por Harmodio en su pasión por Aristogitón; a María de Magdala Dios le arrebató sus dos hombres; Fedón se enamoró de Alcibíades y éste le entregó a Sócrates; Clitemnestra se justifica por su crimen, por eliminar al esposo que la traicionó; o Safo, que se quiere suicidar por no poder olvidar a Atis. También, como estas historias terminan de forma trágica, le servirían de antídoto contra el desengaño amoroso. Precisamente el relato de Safo, el último, modifica el mito de la poeta de Lesbos y, como una luz que se ve al final del túnel, Yourcenar hace que Safo no se suicide y tan solo pierda el conocimiento, purificada con su propio sudor.

Pero la obra no son solamente esas historias. Entre ellas se intercalan una serie de fragmentos y sentencias que Yourcenar definió como “una cierta noción

⁵ Spadaro (1996, p. 83) señala que, a pesar de la negativa de Marguerite Yourcenar a contarse a sí misma en primera persona, inevitablemente se cuenta a sí misma a través de sus personajes, especialmente donde la historia no puede suplir los vacíos y donde entra en juego la imaginación.

del amor” y que parecen estar extractadas de su diario personal y que guardan una relación cercana tanto con las historias en que se insertan como con su crisis pasional y sus diferentes estados de ánimo: romántica (“Tu emplis le monde. Je ne puis te fuir qu’en toi”, p. 41), escéptica (“Un enfant, c’est un otage. La vie nous a”, p. 43), temerosa (“Peur de rien? J’ai peur de toi”, p. 117), piadosa (“Notre père qui êtes au ciel...”, p. 117), filosófica (“Entre la mort et nous, il n’y a parfois que l’épaisseur d’un seul être. Cet être enlevé, il n’y aurait que la mort”, p. 131), carnal (“Un cœur, c’est peut-être malpropre. C’est de l’ordre de la table d’anatomie et de l’étal de boucher. Je préfère ton corps”, p. 40), irónica (“Je ne me tuerai pas. On oublie si vite les morts”, p. 148; “Rien de plus sale que l’amour-propre, p. 51), divertida (“L’alcool dégrise. Après quelques gorgées de cognac, je ne pense plus à toi”, p. 24). Como estas recreaciones personales se perciben mejor en poesía que en otros géneros literarios, para Yourcenar, *Fuegos* son prosas líricas. Si los nueve personajes que nos presenta tienen en común situaciones sentimentales malogradas, relaciones no correspondidas o transmiten al lector su desgracia (amar), la autora tratará de devolver a la mayoría la dignidad hacia sí mismos. Así sucede en el caso que nos ocupa: “Aquiles o la mentira” y “Patroclo o el destino”⁶.

2.- “Achille ou le mensonge”

Aquiles, el hijo de Tetis y Peleo, el jefe de los mirmidones, el gran héroe griego en Troya, el vulnerable por su talón... es el protagonista del segundo relato de *Fuegos* y se le identifica con la mentira. No es que el héroe destaque por ser un mentiroso, sino que Yourcenar toma un pasaje muy concreto de su vida: cuando se travistió y se refugió en Esciros, en la corte del rey Licomedes, para no ir a la guerra de Troya por orden de su madre Tetis –que sabía que su hijo iba a morir ante las murallas de la ciudad–. Según el mito, adopta el nombre de Pirra, por el color rojizo de su cabello, y convive con las mujeres hasta que Ulises lo desenmascara y tiene que ir a luchar a Troya. Yace con Deidamía, que le dará un hijo, Pirro, que también luchará ya en el ocaso de Troya bajo el nombre de Neoptólemo.

El *Epitalmio de Aquiles y Deidamía*, anónimo, pero atribuido con verosimilitud a Bión, narra los amores de Aquiles y Deidamía, pero está incompleto⁷. Allí el héroe permanece oculto, pues tenía apariencia de muchacha (ἐφαίνετο δ’ ἦν τε κόρα, v. 17), y trata de yacer junto a Deidamía a pesar de que otra mujer, Nisea (Νυσαία) las separa. Yourcenar, en este relato, recrea en tercera persona una nueva situación e introduce un personaje novedoso, aunque diferente de esa posible nodriza que refería Bión: Misandra (etimológicamente, la que odia al varón). Desde el comienzo la autora establece un triángulo amoroso entre Misandra – Deidamía

⁶ Señala King (1994) que “Achille ou le mensonge” y “Patroclo ou le destin” se publicaron originalmente juntos en 1935 como “Déidamie” y “Penthésilée” bajo el título general “Deux amours d’Achille”. Así, examina en estas historias las cuestiones feministas y el paso de lo femenino a lo masculino, de lo personal a lo abstracto, perceptibles en la denominación original de los relatos y su trasvase a *Fuegos*.

⁷ Torre (2003) sigue las teorías de Genette y realiza un estudio intertextual entre este epitalmio de Bión y el relato de *Fuegos*.

– Aquiles: “Achille et Déidamie se haïssaient comme ceux qui s’aiment; Misan-dre et Achille s’aimaient comme ceux qui se haïssent” (p. 33). Este triángulo se relaciona también con los vestidos que llevan: negro – rojo – blanco, respectivamente. En el centro, el rojo, representaría la pasión y el blanco y el negro son los opuestos (que no dejan de atraerse): la parte masculina de la mujer y la femenina del hombre. Las concomitancias homoeróticas en este pasaje son evidentes y Yourcenar profundiza en ellas: Aquiles es una más en el gineceo de la corte de Esciros y Misandra tiene unos rasgos tan hombrunos que, cuando los griegos van en busca de Aquiles, piensan que, por su cabello corto, sus grandes manos y su desenfado, era Aquiles disfrazado.

La autora sigue jugando con el mito y en esa expedición griega en busca de Aquiles (ya que, según los oráculos, sin el hijo de Peleo Troya no caería), hace que Ulises, Patroclo y Tersites vayan a Esciros en su busca. Los dos últimos son una innovación. Tersites es un héroe secundario, feo, lisiado, problemático, vulgar y ridículo (es un nombre parlante, “el atrevido”: *Il.* 2. 211-223) y su aparición parece responder a una visión paródica de este pasaje (incluso, al final, “Thersite éclata de rire”, p. 39). Yourcenar lo conoce bien, de ahí que aluda a sus “genoux pointus d’infirmes” (p. 34). La introducción de Patroclo tiene como finalidad motivar los celos de Aquiles, pues Deidamía se enamora de él, lanzándole miradas, sonrisas interceptadas... “Patrocle, rougissant repoussa cette étreinte de femme” (p. 35) y Aquiles, desconcertado, sufrió un furioso ataque de celos. Pero enseguida el héroe pasa a la acción y sus actos no responden al imaginario mítico (en cierto sentido, son una “mentira”), pero sí profundizan en los sentimientos que le interesan a la autora:

Achille se saisit maladroitement d’un glaive qu’il lâcha sur-le-champ, se servit pour serrer le cou de Déidamie de ses mains de fille envieuse du succès d’une compagne. [...] Il se sentait plus séparé que jamais de cette femme qu’il avait essayé, non seulement de posséder, mais d’être (p. 36).

Al tomar Aquiles la espada, este pasaje enlaza con la tradición mítica, que señalaba que los héroes griegos (en algunas representaciones Ulises y Diomedes, en otras referencias sólo Ulises disfrazado de mercader) llevaron objetos al gineceo de Licomedes y, mientras las mujeres rápidamente fueron a por las joyas y las telas, Aquiles, descubriéndose, se decantó por las armas (en otras versiones se dice que Ulises hizo sonar una trompeta de alarma y que Aquiles se dispuso a defender la corte). Sin embargo, se aparta del mito al matar a una Deidamía que ya no le dará un hijo. A Yourcenar no le interesa esa historia. Como Safo, prefiere el tema erótico (la persona amada) al guerrero (la hueste de jinetes, la infantería o la flota)⁸. Es entonces cuando interviene el personaje que crea y Misandra propone al hijo de Peleo huir:

⁸ Frag. 16 (Voigt): Οἱ μὲν ἱππῶν στρότον, οἱ δὲ πέσδων, | οἱ δὲ νάων φαῖς ἐπὶ γᾶν μέλαιναν | ἔμμεναι κάλλιστον, ἐγὼ δὲ κῆν’ ὄτ- | τω τις ἔρταται.

Prisonnière de ses seins, Misandre écarta les deux battants qui gémirent à sa place, poussa du coude Achille vers tout ce qu'elle ne serait pas. La porte se referma sur l'ensevelie vivante: lâché comme un aigle, Achille [...] vola comme une Victoire. [...] L'être agile s'arrêta, dénoua ses sandales, offrit à ses plantes nues une chance d'être blessées. [...] Le sable agité par le vent enregistrait à peine les pieds légers d'Achille. [...] Achille s'engagea sur ce câble des Parques, les bras grands ouverts, soutenu par les ailes de ses écharpes flottantes, protégé comme par un blanc nuage par les mouettes de sa Mère marine [...]. Les matelots [...] saluèrent [...] l'arrivée de la Victoire. Patrocle tendit les bras, crut reconnaître Déidamie [...]. Personne ne se doutait que cette déesse n'était pas femme (pp. 38-39).

Misandra, que actúa como un auténtico Aquiles, se sacrifica por un Aquiles que se va a Troya, identificado con esa diosa Nike, que proporcionará la victoria a los griegos. En una caracterización muy visual, parece que Yourcenar tiene en mente la Victoria de Samotracia, la escultura en mármol blanco, de 2,45 m, datada alrededor del 190 a.C. y que se puede ver en el Museo del Louvre de París. Por otro lado, las referencias aquí a la *Ilíada* son evidentes. Ya antes, cuando Tetis decide esconder a su hijo, leíamos una comparación muy homérica:

Comme les paysannes mertent des robes de filles à leurs garçons malades pour dépister la Fièvre, elle l'avait revêtu de ses tuniques de déesse qui dérouteraient la Mort. Ce fils infecté de mortalité [...] s'était faufilé par son ordre dans la tour des jeunes filles (p. 32).

Ahora nos encontramos con el conocido epíteto πόδας ὠκὺς Ἀχιλλεύς y la vulnerabilidad de su talón; pero también con ese aspecto femenino del gran héroe griego que lo complicó todo por un ataque de celos. Ya lo había advertido la autora: “Rien à craindre. J'ai touché le fond. Je ne puis tomber plus bas que ton cœur” (p. 30). La solución que propone se encuentra en esas máximas finales: “Où me sauver? Tu emplis le monde. Je ne puis te fuir qu'en toi” (p. 41). Aquiles huye en Patroclo. Incluso esta historia guarda relación con la tragedia de Edipo, pues, en palabras de Yourcenar: “Avant d'être aveugle, Œdipe n'a fait toute sa vie que jouer à colin-maillard avec le Sort” (p. 41). Como Edipo, Aquiles no quiso ver y el antídoto para esa mentira en que vive es clara para Yourcenar: “Le Destin est gai. Celui qui prête à la Fatalité on ne sait quel beau masque tragique ne connaît d'elle que ses déguisements de théâtre”; “J'ai beau changer: mon sort ne change pas” (p. 41). Estas sentencias le permiten vincular esta historia con la siguiente: pasamos de Aquiles y su mentira a su destino: Patroclo.

3. “Patrocle ou le destin”

La relación de los dos guerreros, que para Yourcenar estaban predestinados, no deja de ser controvertida y ha suscitado una gran bibliografía⁹. La tradición,

⁹ Véanse, especialmente, Sergent (1986, pp. 264-273), Fantuzzi (2012, pp. 187-266) y González González (2018, pp. 62-69) que concluye: “The relationship between Achilles and Patroclus is a

por lo menos a partir del s. IV, entiende la relación de Aquiles y Patroclo como una relación de *erastés* y *erómenos*. Así parece verlo Esquilo que recrea el erotismo que se podía vivir en tiempos de guerra en su tragedia perdida *Los Mirmidones*¹⁰, según nos cuenta Plutarco en su *Erótico* (751c). El mismo asunto será considerado también por Platón y Jenofonte en sus homónimos *Symposium*, aunque el primero veía una relación erótica y el segundo de camaradería. Se presupone que entre los dos guerreros hubo una intensa relación erótica visible en la reacción de Aquiles ante la muerte de Patroclo¹¹. Por lo que cuenta Platón, el adulto *erastés* fue Patroclo (τῷ ἐραστῇ Πατρόκλῳ), como también se percibe en el aspecto barbado con el que aparece reflejado en la cerámica griega, junto a un imberbe y *erómenos* Aquiles que le venda sus heridas¹².

Para Yourcenar esta relación es evidente y continúa en la misma línea que la anterior: la narra en tercera persona y, a pesar del título, el protagonista es Aquiles. A diferencia de esta, la trama sigue el discurso del ciclo épico troyano y las leves innovaciones que se producen son fruto de la “contemporaneización” de un buen número de personajes. Así, Casandra, la princesa troyana y profeta a la que nadie creía, “hurlait sur les murailles, en proie à l’horrible travail d’enfanter l’avenir” (p. 45); Helena, la causante de la guerra y de los males de Troya, “peignait sa bouche de vampire d’un fard qui faisait penser à du sang” (p. 45); Ífigenia, la hija de Agamenón, sacrificada por su propio padre para obtener vientos favorables para que los barcos griegos pudiesen ir a Troya, “était morte, fusillée par ordre d’Agamemnon, convaincue d’avoir trempé dans la mutinerie des équipages de la mer Noire” (p. 46); Paris, el raptor de Helena, cuya acción provocó

legitimate, honest and loving relationship that Homer does not name because it is obvious to any educated man”.

¹⁰ Esta tragedia formaba parte de una trilogía sobre Aquiles junto a *Nereidas* y *Frigios*. El descubrimiento de papiros de Oxirrincó en 1932 ha dado la posibilidad de reconstruir probablemente parte de la introducción: el lamento de Aquiles a la muerte de Patroclo. Por las citas de Plutarco podemos advertir la fuerza erótica que podían haber tenido algunos parlamentos. Véase (Michalakakis 2007, p. 51).

¹¹ Vid. Iriarte & González, (2008, ppp.69-74), aunque Iriarte, (1990, pp. 46-49), apuntaba que Patroclo asumía el papel de consejero de Aquiles y su relación sería semejante a la de Héctor y Polidamante. Para Sinos (1980) y Nagy (2022) ambos personajes son complementarios y presentan una identidad fusionada, pero a la vez una personalidad dividida; son un tipo del mito indoeuropeo de los gemelos (Frame, 2022).

¹² Pensamos, por ejemplo, en el famoso kylix de figuras rojas que se encuentra en el *Altes Museum* de Berlín. Algunos estudiosos, como Dover (1989, pp. 84-87) o Golden (1984), se han detenido en la diferencia de edad de ambos personajes. Además, según Clarke (1992), en su trabajo de 1978 reproducido en Dynes & Donalson (1992), Homero utiliza sólo términos sentimentales para referirse a las mujeres si exceptuamos la pareja Aquiles-Patroclo. Fox (2011, pp. 223) señala que no hay evidencias ciertas de que fuesen amantes ni en *Ilíada* ni en *Odisea*; sin embargo, en la literatura de época arcaica y clásica fueron representados como tales (Fantuzzi, 2012, p. 227). Miller (1986) señala que la ocasional presencia de Eros en la cerámica de época clásica en las escenas de la entrega de armas a Aquiles indica amor. En época helenística, Laguna Mariscal & Sanz Morales (2005) concluyen que en Apolonio de Rodas eran amantes. Apunta King (1987) que la tradición posclásica suprime los matices homoeróticos en la figura de Aquiles, hablando de amistad.

la guerra, “avait été défiguré par l’explosion d’une grenade” (p. 46); o Polixena¹³, la princesa troyana que muere inmolada al final de la guerra sobre la tumba de Aquiles, “venait de succomber au typhus dans l’hôpital de Troie” (p. 46). Se describe, por tanto, la situación temporal en que se encontraban varios personajes míticos (la mayoría femeninos) en la atemporal contienda bélica, pues no se respeta la cronología mítica al recrearse muertes posteriores al momento en que se narra la historia. A Yourcenar le interesa resaltar así los aspectos negativos de las guerras (gritos, sangre, fusilamientos, falta de belleza, enfermedad... siguiendo el orden de presentación de los personajes citados) para vincularlos al dolor que produjo a Aquiles la muerte de Patroclo y las consecuencias de esta muerte. Así, para la autora, no hay necesidad de que la virgen Polixena sea inmolada por los griegos tras la caída de Troya porque estaba consagrada al hijo de Peleo: ya había muerto de tifus. Del mismo modo, tampoco menciona que Ifigenia y su madre habían sido engañadas por Agamenón con la falsa promesa del matrimonio de su hija con Aquiles. Ya se preludia el tema en el que se va a centrar: las difíciles relaciones del héroe con las mujeres.

Patroclo había muerto a manos del troyano Héctor, momento que la autora toma para centrarse en el amor que por él sentía Aquiles. Incluso recrea el tópico de la belleza del cadáver: “il envoyait Hector d’avoir achevé ce chef-d’œuvre” (p. 47); pero le interesa, sobre todo, retratar su pasión y devoción por el mirmidón: “veuf de ce compagnon qui méritait d’être un ennemi, Achille ne tuait plus, pour ne pas susciter à Patrocle des rivaux d’outre-tombe” (p. 47). Al menos, quiere que su compañero sea feliz y no pase penas en el mundo de los muertos. E incluso le propone alguna diversión. Así, teniendo esta vez la autora como referencia la tragedia *Áyax* de Sófocles, apunta que: “Gagné par la folie d’Ajax, Achille égorgea ce bétail sans même y reconnaître des linéaments humains. Il envoyait à Patrocle ces hardes destinées aux chasses de l’autre monde” (p. 48).

En esta innovadora recreación, Yourcenar vuelve a introducirnos en el ciclo épico troyano, en concreto la *Etiópida*, poema perdido que cronológicamente sigue a la *Ilíada* y que conocemos por un resumen transmitido por Proclo en su *Crestomatía*: tras la muerte de Héctor, acudieron a Troya otros pueblos como los etíopes (que serían esos carneros de Áyax que mata Aquiles) y las Amazonas. Aquí, de nuevo, surge el conflicto: el problema que Aquiles tiene con las mujeres y que repasa la autora. No sólo estaba doblegado a las órdenes de su madre, también se le relaciona con Deidamía, la hija de Licomedes que, según el mito le dará un hijo; Briseida, la esclava que le reclamará Agamenón cuando éste tiene que devolver a Criseida y que provoca la cólera de Aquiles, momento en el que comienza la *Ilíada* y Pentésilaea, la reina de las Amazonas, un pueblo bárbaro, femenino y extraño para los griegos:

Les femmes avaient représenté pour Achille la part instinctive du malheur, celle dont il n’avait pas choisi la forme, qu’il devait subir, ne pouvait accepter. Il repro-

¹³ Debe corregirse la traducción castellana, que cambia el nombre por el de su hermano Polixeno (Yourcenar, 1982, p. 46).

chait à sa mère d'avoir fair de lui un métis à mi-chemin entre le dieu et l'homme [...]. Il en voulait aux filles de Lycomède de n'avoir pas reconnu dans son travesti le contraire d'un déguisement. Il ne pardonnait pas à Briséis l'humiliation de l'avoir aimée. [...] (p. 48).

[...]

Penthesilée tomba comme on cède, incapable de résister à ce viol de fer. Des infirmiers s'élançaient; on entendit crépiter la mitrailleuse des prises de vue; des mains impatientes écorchaient ce cadavre d'or. [...] Achille sanglotait, soutenait la tête de cette victime digne d'être un ami. C'était le seul être au monde qui ressemblait à Patrocle (p. 50).

Para Yourcenar, Aquiles no acepta a las mujeres ni sus actos (como podemos apreciar en los verbos que utiliza), comenzando por su propia madre, por cuya culpa no es ni un hombre ni un dios, algo que siempre le reprochará; resentido, como hemos visto en el relato anterior, con las hijas de Licomedes que no vieron en él a una más; humillado por Briseida, a la que no perdona por irse con Agamenón; y, por último, Penthesilea, a la que da muerte justo en el momento en que sus ojos se encuentran y, según el mito, Aquiles se enamora de ella ya que, en *Fuegos*, esos ojos le recordarán a Patroclo, el único ser en el mundo al que verdaderamente habría amado. Pero en estas palabras hay más: ese crepitar de cámaras hace referencia a la conocida ánfora ática depositada en el *British Museum*, obra de Exequias (s. VI a.C.), que nos legó esta escena de Aquiles dando muerte a Penthesilea para la posteridad; esas manos que desollaban el cadáver eran las de Tersites, el héroe que Yourcenar había llevado a Esciros en busca de Aquiles y que, por esa acción, y por burlarse de la pasión del héroe, Aquiles encolerizado lo mata a puñetazos. Como dirá la autora en sus reflexiones personales posteriores: “Les vivants ne sont terribles que parce qu'ils ont un corps” (p. 53). Además, ese cadáver era de oro, porque Tersites saca con su lanza los ojos a la Amazona, la parte apreciada por el héroe griego que, como Patroclo, la quería tener como amigo. Esa muerte se relaciona con las de Ifigenia y Polixena, que aparecían al comienzo de la historia, la primera fusilada y la segunda enferma de tifus. Es evidente que, bajo la apariencia de heroísmo e invulnerabilidad, Aquiles trata de ocultar su debilidad, su amor por Patroclo, y es precisamente este hecho (lo que algunos psicoanalistas han denominado “complejo de Aquiles”) la significativa innovación que realiza la autora, al vincular los sentimientos verdaderos del personaje con el momento en que da muerte a su rival femenina.

En el interludio posterior, cuando Yourcenar en primera persona se revela sin pudores, encontramos algún antídoto para el destino como: “La seule horreur, c'est de ne pas servir” (p. 52); “Je me refuse à faire de toi un objet, même quand ce serait l'Objet Aimé” (p. 51); “Il n'y a pas d'amours stériles. Toutes les précautions n'y font rien. Quand je te quitte, j'ai au fond de moi ma douleur, comme une espèce d'horrible enfant” (p. 53).

4. Conclusiones

El amor, la pasión amorosa, es fuego. Eros es fuego. Yourcenar cautiva a los lectores tanto por su profunda cultura¹⁴ como por su calidad literaria. Lo bueno de seguir estudiando su obra es que siempre se descubre algo nuevo en lo que ya has leído con anterioridad, como si se fueran alcanzando nuevos niveles. Metáforas, palabras de doble sentido semántico, certeros anacronismos modernos... Como Penélope, tenemos que ir tejiendo y destejiendo el lenguaje para adentrarnos en esas historias que, como un laberinto de erudición, nos cautivan, nos envuelven y hacen que no nos queramos escapar. La utilización de los mitos y personajes de la Antigüedad responde a un alejamiento espacial y temporal exótico, pero a la vez cercano ya que adopta formas de relatos cotidianos a través de un lenguaje erótico¹⁵. Así, en estas actualizaciones, con una carga simbólica y metafórica significativa, hay buscados anacronismos y elementos del siglo XX aparecen por doquier (los sentimientos amorosos son atemporales): periodistas, cámaras fotográficas, granadas, coches oficiales...

En *Fuegos* Aquiles es el único personaje protagonista de dos historias (y, junto a Fedón, los únicos hombres). Es, por tanto, un héroe que Yourcenar quiere destacar. Además, la autora altera las fuentes clásicas para hacerlas más personales e incidir, sobre todo, en los aspectos homoeróticos del mito. Las dos historias analizadas están dispuestas cronológicamente. En la primera, ambientada en la corte de Licomedes, Aquiles vive su mentira. También Yourcenar miente con la tradición mítica, al introducir en su historia el novedoso personaje de Misandra y llevar a Patroclo y Tersites, con diferente motivo (el amor que provoca celos y la parodia) junto a Ulises en esa embajada para llevar al héroe a Troya. Las razones de estas innovaciones nos llevan al campo de la ambigüedad sexual y la ambivalencia de géneros, además de los sentimientos homoeróticos atrevidos (de ahí, en parte, la presencia de Tersites y su significado etimológico) para la época. Esta primera historia ya preludia la segunda, ambientada en plena contienda troyana. La anagnórisis de Aquiles en Esciros le lleva a esa Nike en Troya y a esa unión predestinada entre Aquiles y Patroclo, donde la autora recrea las relaciones de Aquiles con las mujeres más importantes de su vida para, al final, descubrir su destino, su amor por Patroclo y, por tanto, como la autora¹⁶, que comenzó a escribir la obra (1935) por el desengaño amoroso que sufrió por su editor André Faigneau y que conoce a su inseparable Grace Frick poco después (en París en 1937), la aceptación de su sexualidad.

¹⁴ Por ejemplo, en relación con sus novelas de tema histórico, se ha llegado a afirmar (Motta, 2012, p. 85) que: "C'è più storia nelle opere di madame de Crayencour che in un manuale universitario".

¹⁵ Señala Calefato (1996, p. 27): "La passione e il furore erotico generano in *Fuochi* un linguaggio pregno, saturo, sovraccarico, che Yourcenar paragona a certi ferri battuti del Rinascimento le cui torsioni e i cui intrichi mantengono, anche a distanza, tutta l'incandescenza del fuoco che li ha così resi".

¹⁶ Ya apunta Sarnecki (1996) que en esta obra construye inteligentemente una identidad sexual proscrita y, por lo tanto, oculta.

Bibliografía citada

- Calefato, P. (1996). Marguerite Yourcenar: i confini del tempo. *Lectora*, 2, 17-32.
- Clarke, W. M. (1992). Achilles and Patroclus in Love. In Dynes & Donalson (1992: pp. 95-110).
- Dover, K. J. (1989). *Greek Homosexuality*. Cambridge, MA: Harvard University Press [1978¹].
- Dynes, W. R. & Donalson, S. (eds.) (1992). *Homosexuality in the Ancient World*. New York-London: Taylor & Francis.
- Fantuzzi, M. (2012). *Achilles in Love: Intertextual Studies*. Oxford: Oxford University Press.
- Fernández Díaz, M. C. (2005). Eros y Ágape. La rebelión de Yourcenar en “María Magdalena o la salvación”. *Estudios humanísticos. Filología*, 27, 291-302.
- Fox, R. (2011). *The Tribal Imagination: Civilization and the Savage Mind*. Harvard: Harvard University Press.
- Frame, D. (2022). Achilles and Patroclus as Indo-European Twins: Homer’s Take. In *Gemini and the Sacred: Twins and Twinship in Religion and Mythology*, ed. K. C. Patton. London: Bloomsbury Academic, 289-299.
- Gilabert Barberà, P. (1997). Marguerite Yourcenar, Fuegos: “Clitemnestra o el crimen”: Razones clásicas -¿y contemporáneas?- del amor femenino a la Muerte. *Humanismo y pervivencia del mundo clásico*, 2, 73-82.
- Golden, M. (1984). Age differences between *erastai* and *eromenoi*. *Phoenix*, 38, 321-324.
- González González, M. (2018). *Achilles*. London-New York: Routledge.
- Iriarte, A. (1990). *Las redes del enigma. Voces femeninas en el pensamiento griego*. Madrid: Taurus.
- Iriarte, A. & González, M. (2008). *Entre Ares y Afrodita. Violencia del erotismo y erótica de la violencia en la Grecia antigua*. Madrid: Abada.
- King, K. C. (1987). *Achilles: Paradigms of the War Hero from Homer to the Middle Ages*. Berkeley: University of California Press.
- King, K. C. (1994). Achilles Awash in Sexual Politics (pp. 238-252). In *Homer*. London: Routledge.
- Laguna Mariscal, G. & Sanz Morales, M. (2005). Was the relationship between Achilles and Patroclus homoerotic? The view of Apollonius Rhodius. *Hermes*, 133(1), 120-123.
- Ledesma Pedraz, M. (1999). *Marguerite Yourcenar. Vida y obra en espiral*. Jaén: Universidad de Jaén.
- Lelong, A. (1998). Analyse structurale des récits de Feux. *Bulletin de la Société Internationale d’Etudes Yourcenariennes*, 19, 49-59.
- Meloni, R. (2004). De Clytemnestre ou le crime à Électre ou la Chute des Masques: de l’aveu du criminel à l’énigme policière. *Bulletin de la Société Internationale d’Etudes Yourcenariennes*, 25, 31-45.
- Michelakis, P. (2007). *Achilles in Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Miller, S. G. (1986). Eros and the arms of Achilles. *American Journal of Archaeology*, 90(2), 159-170.
- Motta, G. (2012). Between History and Literature. Madame de Crayencour and Scientific Culture of the Sixteenth Century. *Academic Journal of Interdisciplinary Studies* 1(2), 73-86.
- Nagy, G. (2022). Achilles and Patroklos as Models for the Twinning of Identity. In *Gemini and the Sacred: Twins and Twinship in Religion and Mythology*, ed. K. C. Patton. London: Bloomsbury Academic, 268-288.
- Papadopoulos, C. (1994). L’image de la Grèce dans les présentations de Pindare et de Kavafis de Marguerite Yourcenar: jugements ou préjugés? In *L’universalité dans l’œuvre de Marguerite Yourcenar* (II, pp. 59-69). Tours: Société Internationale d’Études Yourcenariennes.
- Pérez Ramírez, A. (2012). La construcción de la figura de Aquiles como héroe épico en Fuegos de Marguerite Yourcenar. In *Actas del VI Coloquio Internacional ΑΓΩΝ. Competencia y cooperación de la Antigua Grecia a la actualidad. Homenaje a Ana María González de Tobía* (pp. 963-977). La Plata: UNLP.
- Poignault, R. (1993). Dans le miroir de Sappho. De l’impossibilité d’être femme. *Bulletin de la Société Internationale d’Etudes Yourcenariennes*, 11, 21-40.
- Sarnecki, J. H. (1996). When Our Gender is a Lie: Marguerite Yourcenar’s “Achille ou le mensonge” (Achilles or The Lie). *Women In French Studies*, 4, 80-87.
- Sergent, B. (1986). *La homosexualidad en la mitología griega*. Barcelona: Alta Fulla.
- Sinos, D. S. (1980). *Achilles, Patroklos, and the Meaning of Philos*. Innsbruck: Institut für Sprachwissenschaft der Universität Innsbruck (*Innsbrucker Beiträge zur Sprachwissenschaft*, 29).

- Spadaro, D. (1996). Marguerite Yourcenar et l'écriture autobiographique. *Bulletin de la Société Internationale d'Etudes Yourcenariennes*, 17, 69-83.
- Torre, R. S. (2003). Marguerite Yourcenar et Bion de Smyrne : une étude intertextuelle. *Littérature*, 131 (*Masques, intertextes*), 59-76.
- Yourcenar, M. (1982). *Fuegos*. Trad. Emma Calatayud. Madrid: Alfaguara (reimpr. 1995).
- Yourcenar, M. (1983). *Fogos*. Trad. Martha Calderaro. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira.
- Yourcenar, M. (1988). *Fogos*. Trad. Manuel Alberto. Lisboa: Relógio d'Água.
- Yourcenar, M. (1995). *Fogos*. Trad. Maria da Graça Morais Sarmento. Lisboa: Difel.
- Yourcenar, M. (2021). *Feux*. Paris: Gallimard (L'Imaginaire).

Resumen

Marguerite Yourcenar escribió *Fuegos* (*Feux*, París: Grasset, 1936) a la edad de treinta y dos años. Esta obra es fruto de una crisis pasional y los sentimientos y circunstancias vividas por la autora se expresan a través de nueve narraciones líricas, separadas por una serie de fragmentos y sentencias que Yourcenar definió como “una cierta noción del amor”. Dos de estas narraciones tienen como protagonista a Aquiles: “Aquiles o la mentira” (“Achille ou le mensonge”) y “Patroclo o el destino” (“Patrocle ou le destin”). La primera recrea la estancia del héroe en la corte de Licomedes, cuando se ocultaba allí para no ir a la guerra de Troya. La segunda se sitúa precisamente en dicha guerra y se centra en el héroe tras la muerte de Patroclo. No es baladí que sea Aquiles el protagonista de dos de las nueve historias. En este trabajo analizaremos estas dos historias, especialmente las innovaciones míticas que realiza Yourcenar, así como los aforismos y sentencias que las acompañan, para relacionarlas con el contexto general en que fueron creadas, lo que nos permite vincular los sentimientos amorosos de Aquiles con los de la propia autora.

Abstract

Marguerite Yourcenar wrote *Fires* (*Feux*, 1936) when she was thirty-two. This work is the result of a passionate crisis and the feelings experienced by the author are expressed through nine prose poetries, separated by aphorisms and sentences that Yourcenar defined as “a certain notion of love”. Achilles is the main character of two of these stories: “Achilles or the lie” (“Achille ou le mensonge”) and “Patroclus or the destiny” (“Patrocle ou le destin”). The first story recreates the hero's stay at the court of Lycomedes, when he hid there to avoid going to the Trojan War. The second is located precisely in that war and focuses on the hero after Patroclus' death. In this work we will analyze these two stories, especially the mythical innovations that Yourcenar carries out, as well as the aphorisms and sentences that she includes before and after them. Thus, all these texts are related to the general context in which they were created; this context allows us to link Achilles' love feelings with those of the author herself.

O rigor geométrico da épica: “*L’Iliade* ou le poème de la force”, de Simone Weil

The geometric rigor of the epic: “*L’Iliade* ou le poème de la force”, by Simone Weil¹

Antonio Alías

Universidad de Granada

antonioalias@ugr.es

ORCID: 0000-0002-6733-9469

Palavras-chave: Simone Weil, Épica, Desgraça, Força, Poética, Geometria.

Keywords: Simone Weil, Epic, Disgrace, Force, Poetics, Geometry.

Introdução. As forças

“Le vrai héros, le vrai sujet, le centre de *l’Iliade*, c’est la force” (Weil, 1991, p. 228). Taxativamente é assim que começa o ensaio “*L’Iliade* ou le poème de la force”, que a pensadora francesa Simone Weil escreveu, sob o pseudónimo de Émile Novis, entre 1938 e 1940. A data coincidia significativamente com a ocupação da Alemanha nazi em França, acontecimento histórico que obrigou à pensadora a publicar o seu texto na *zone libre* de Marselha em Janeiro de 1941, nos antifascistas *Cahiers du Sud* (nº 230/231). Como é sabido, este era o último capítulo duma trágica década de vestígios ameaçadores, onde o ódio e violência haveriam de acabar na destruição colectiva após a Segunda Guerra Mundial e que, no caso da pensadora, passava pela perseguição devido a sua origem judaica, mas também, claro está, pelo seu compromisso intelectual de natureza libertária acerca das condições de opressão dos trabalhadores. De fato, os seus primeiros textos publicados situam-se nesta linha. Se calhar, neste contexto, o seu sindicalismo só serve para condicionar em parte a recepção final deste seu ensaio. E certamente o faz, pois nele está muito presente a crítica sobre a noção do progresso

¹ Este artigo inscreve-se no marco do projeto de investigação científica “Políticas de la literatura y biopolítica en la era postsecular” (ref. A-HUM-732-UGR20), financiado pela Junta de Andalucía (Espanha) e Fundos FEDER.

moderno já desenvolvida longamente em *Réflexions sur les causes de la liberté et de l'oppression sociale* (1934), onde Weil, sensivelmente, suspeitava das marxistas *forces productives* do trabalho como verdadeiro impulso para a emancipação, concretamente – eis um detalhe importante – “dans l’hypothèse d’une répartition équitable, d’assurer à tous assez de bien-être et loisir pour que le développement de l’individu” (Weil, 1991, p. 37). Quer dizer, uma *justa medida* na qual Weil pensava “le secret de la condition humaine” e donde projetava, contraditoriamente, a tradição ética imperante no pensamento filosófico grego sobre um ideal social contemporâneo, a *mesura* da ação, tal como indica no seu *Cahier* na seguinte afirmação: “[...] mais seulement dans l’action par laquelle l’homme recrée sa propre vie: le travail” (2008, p. 87). Por isso, estas forças produtivas, longe de se assumirem como crítica para uma análise da estrutura social na modernidade, eram em realidade a oportunidade para a pensadora lançar uma correção quer ética quer ontológica, reconhecendo assim na conceição marxista a perversão determinista sobre as *conditions d’existence* – pensadas já pelos gregos nos termos éticos de *necessidade* e de *supervivência* (1988, p. 330) – e, na lógica que a subordina, uma certa opacidade sobre a degradação física e intelectual do trabalho *technique*, onde o progresso moderno é desmedidamente significado. Para Weil, então, as forças produtivas haveriam de ser constitutivas não apenas duma questão sociopolítica, mas também como problema filosófico fundamental: “Connaître la force, c’est, la reconnaissant pour presque absolument souveraine en ce monde, la refuser avec dégoût et mépris. Ce mépris est l’autre face de la compassion pour tout ce qui est exposé aux blessures de la force” (2008, p. 676).

Conjurar, portanto, esta predisposição opressora das forças produtivas do capitalismo, conferia Weil uma imagem hipersensível em defesa doutra força na configuração duma história *distinta* ao progresso moderno², e onde o próprio discurso do conhecimento histórico – afastado, então, do modelo hegeliano e do marxista enquanto ciência histórica – procura-se num saber orientado à *ação*. No caso da pensadora este não capitulava justamente no político – como era o desejo de Walter Benjamin –, mas num tipo de *ação metódica* que, às vezes, coincidia com o ativismo de corte sindicalista, outras como uma radical responsabilidade pela vida toda. Gabriella Fiori chama a este imperativo *viver conscientemente* (2006, p. 35). Coisa que, desde logo, levou-a a pôr em prática o seu próprio pensamento através dum singular materialismo histórico ou, nomeadamente, como método crítico-genealógico não longe do âmbito da hermenêutica com que intervir na vida moral, isto é, para restabelecer uma relação nova com o mundo desde o qual fazer efetiva uma leitura do passado³. Que o trabalho de pensamento de Weil

² Sabemos que, naqueles anos, Walter Benjamin em paralelo escrevia *Thesen über den Begriff der Geschichte* (1941), texto seminal do pensamento moderno no qual o pensador alemão realiza um trabalho de conceptualização crítica em torno da ideia hegeliana da história entendida como progresso. Nestas teses a *recordação* ou, nos termos exatos aqui usados, a *rememoração* (*Eingedenken*) aparece como possibilidade epistemológica face aos efeitos catastróficos dum desenvolvimento ideológico do progresso capitalista.

³ O que nos faz lembrar, de certa maneira, o proceder do Nietzsche no prólogo à *Genealogie der Moral* (1887), quando propõe uma autêntica *wirkliche Historie* como relato distinto da narração

sobre a própria *relação* fala duma empresa ética – ou, explicitamente, do vínculo entre o trabalho físico e o amor: “travail: sentir en tout soi-même l’existence du monde/amour: sentir en tout soi-même l’existence d’un autre être?” (2008, p. 79) –, marca a escala moral duma existência (ontológica) face as forças soberanas na sua configuração em *barbarie* (política). O que também se constatava no texto “Réflexions sur la barbarie” (1939) e neste duro postulado, “On est toujours barbare envers les faibles” (Weil, 1989, p. 223) como poder inexorável – uma constante, uma verdade universal, *eterna* até em clara referência aos textos culturais antigos: “la Bible, Homère, César, Plutarque” – para a compreensão da lógica da destruição, “les massacres, [...] L’extermination totale” (p. 222); da descompensação como condição propriamente humana: uma permanente desdobra de forças. Assim, é revelado o recorte da experiência histórica chamada *barbarie*. Isto é, o que Weil denomina, mais ontológica do que politicamente, desgraça (*malheur*) e que, para ela, é a forma mais humana de estar no mundo⁴.

Este estado, a *malheur*, que condiciona a humanidade sob a precariedade e a *necessidade* é, portanto, efeito desmedido da força. De fato, em termos similares à “Réflexions sur la barbarie”, a pensadora francesa já tinha escrito com anterioridade um artigo onde ambos conceitos, *force* e *malheur*, ficaram unidos numa lúcida reflexão sobre a difícil situação no fim da década dos 30 e a *Ilíada*. Tratava-se do seu artigo “Ne recommençons pas la guerre de Troie” (1937). A comparação com o conflito homérico supunha, por um lado, o replaneamento da questão da guerra para além da tradição libertária, acerca do qual Weil tinha já refletido desde 1933 numa série de artigos; por outro, a aproximação ao âmbito estético, quando a pensadora estabelece certa correspondência com o poema grego. Quer isto dizer que Weil aponta Homero, nomeadamente a *Ilíada*, como acontecimento cultural que é confrontado com os acontecimentos históricos contemporâneos, mas não já enquanto documento de *barbarie* – como diria Benjamin –, mas “le plus beau, le plus pur de miroirs” (1989, p. 227). A nuance é importante por quanto coloca a força – a violência –, substancialmente, como

historiográfica, isto é, dos acontecimentos da história. Assim, tanto Nietzsche como Weil procuram uma outra história sobre o que já é realmente dado – materialmente – através dos documentos desse passado. A leitura dos poemas gregos realizada por Weil tem essa mesma impronta filológica.

⁴ No escrito antes referido, *Réflexions sur les causes de la liberté et de l’oppression sociale*, a vida é assinalada como normalidade democrática (política) que, porém, só constitui uma realidade em aparência quando, precisamente, é revocada pela aparição dos movimentos autoritários: “La période présente est de celles où tout ce qui semble normalement constituer une raison de vivre s’évanouit, où l’on doit, sous peine de sombrer dans le désarroi ou l’inscience, tout remettre en question. Que le triomphe des mouvements autoritaires et nationalistes ruine un peu partout l’espoir que de braves gens avaient mis dans la démocratie et dans le pacifisme, ce n’est qu’une partie du mal dont nous souffrons; il est bien plus profond et bien plus étendu” (Weil, 1991). A desapareição das *formas-de-vida* democráticas, para usar um conceito muito caro ao pensamento de Giorgio Agamben (1995), prepara uma ideia de política – assim o deteta Roberto Esposito (1999, p. 14) – enquanto *nuda vita* ou, em palavras de Weil, como uma “vida sem forma” (Weil, 2008 *Cahiers*), quer dizer, como paradigma bipolítico. Esta exposição da vida ao poder soberano já tinha aparecido na escrita dos seus raros poemas, como aquele intitulado *Nécessité*: “L’âme nue exposée à toute blessure,/Nous voulons vous obéir jusqu’à la mort” (Weil, 1968, p. 33).

centro da história humana para além de qualquer forma regressiva de progresso⁵ ou, dito de outro modo, como referência do seu fundamento histórico, mas sem fundamento nem fim; sem *telos* no poema grego⁶. Como se fosse uma *necessidade* eterna, afirma Weil em *L'Enracinement* (1949), a força mecânica que é soberana do universo inteiro só pode ser contemplada verdadeiramente através da violência do canto homérico como forma arcaica de ordenar o mundo, isto é, enquanto obra de arte imortal.

Le poème enseigne à contempler les pensées

A atenção de Weil sobre a *Ilíada* – e não só, pois o seu interesse origina-se no sentido da poesia grega clássica toda – revela uma certa experiência estética. Assim mostrava-se Weil mais perto da consideração semântica do ato de criação, do que na justificação dum documento meramente histórico (Esposito, 1999, p. 71)⁷. Havia qualquer outra coisa nesta atenção aos clássicos gregos, que não resulta antropológicamente acessória, como já têm insistido alguns estudos. Se o retorno à Grécia intui-se importante é porque Weil procura um outro fundamento sobre a guerra – em realidade, uma imagem desprendida da violência do mítico – nos conceitos da tradição do pensamento grego que, fundamentais, prevalecem à história e à política: verdade, beleza e justiça (Rey Puente, 2007, p. 19). Um trabalho que passaria pela apropriação destes conceitos da filosofia antiga (Peduzzi, 1986), até assignar uma genealogia de pensamento crítico distinto – *anacrónico* –, daquele concedido a certo helenismo perante a modernidade. Digamos que, eventualmente, esta procura de Weil pretende atingir uma *verdade* – também referida por Esposito contraditoriamente sobre o lugar que ocupa a história: entre a imanência e a transcendência do seu próprio discurso

⁵ Isto mesmo é repetido invariavelmente quer em “Réflexions sur la barbarie” quer no ensaio “L’*Iliade* ou le poème de la force”, que fala duma escrita contemporânea.

⁶ “[...] Mais quand une lutte n’a pas d’objectif, il n’y a plus de commune mesure, il n’y a plus de balance, plus de proportion, plus de comparaison possible” (Weil, 1989, p. 49).

⁷ Daqui parte uma das mais importantes interpretações do trabalho de Simone Weil – em coincidência com a interpretação que também faz Arendt da *Ilíada* – para um fundamento distinto da *política*, significativamente no âmbito da narração poética (épica). Especificamente nesta mesma direção, mas focado na obra de Arendt, veja-se Alías, A. (2021). “De lo político con lo homérico: la experiencia poética como categoría política en el pensamiento de Hannah Arendt”. Para além da proposta de Roberto Esposito, donde podemos extrair o *político do poético* nas ideias contrastadas de Arendt e Weil, não devemos esquecer as assustadoras semelhanças entre as leituras desta última com o ensaio *De l’*Iliade** (1943), de Rachel Bessaloff. Como já foi demonstrado, a paixão pela poesia e o sentido de justiça vinculam ambas exegeses das pensadoras francesas – mas, segundo Christopher Benfey no prólogo do seu ensaio, diferentes nas suas propostas iniciais: “The hero of the *Iliad* in her view [Bessaloff] is neither “force”, as it was for Weil, nor its embodiment in Achilles. Her hero is Hector...” (2005) –, nomeadamente naquilo que tem a ver com um outro valor da poesia face ao discurso histórico: “Où l’histoire ne montre que remparts et frontières la poésie découvre, au-delà des conflits, la prédestination mystérieuse qui rend dignes l’un de l’autre les adversaires appelés à une rencontre inexorable. Aussi Homère ne demande-t-il de réparation qu’à la poésie seule, qui ravit à la beauté reconquise le secret de justice interdit à l’histoire” (Bessaloff, 2004, p. 16).

(1999, p. 22) – que foge à historicidade no relato poético ao ser à grega, como celebrou Jacqueline de Romilly, “la première vraie littérature du monde occidental” (1992, p. 8). Quer isto dizer, um acontecimento em si mesma. A importância, pois, da cultura clássica para o pensamento de Weil reside no que, através dos seus poemas, não tem deixado de se suceder noutra ordem ontológica – impessoal, *anónima* talvez – da nossa própria realidade: o poder expressar a desdita humana como forma plena de existência (Weil, 2019, p. 73). Se entre este poder da expressão encontravam-se, para ela, as tragédias de Sófocles e Ésquilo, na *Iliada* “a verdadeira expressão da desdita é soberanamente bela” (p. 86).

Guardar um vínculo com cada forma de pensar o universo

A palavra poética, que para a Weil de “La personne et le sacré” (1943) ilumina a verdade desta desdita provocada pela força, só pode estar próxima dela pela sua disposição ao secreto da miséria, pela sua mediação; mas não como certeza, senão como forma bela (p. 87). Esta ideia de poesia enquanto *correspondência* se produz, como diz Fernández Buey, nos ensaios “en los que Weil parece estar queriendo elaborar una concepción *cuasi-poética*, muy romántica, de la grandeza (moral)” (2007, p. 18). Curiosamente, nesta interpretação para uma eventual poética, articula-se uma das principais hipóteses do presente trabalho académico. Porque provavelmente a pensadora, nos seus escritos entre 1933 e 1939⁸ – e em relativa coincidência com o Nietzsche da *Die Geburt der Tragödie* (1872) –, aludia aos mitos da tragédia sofocleana e, sobretudo, da epopeia homérica para afirmar a existência do mundo através das intempestivas representações poéticas (Nietzsche, 2004, p. 35), isto é, enquanto fenómeno estético que reproduz a lei que preside a vida moral dos gregos antigos: “Epopée: revanche de l’homme sur le destin” (Weil, 2008 *Cahiers*, p. 86). Leis ou formas de vida cuja representação supõe a preservação dos instintos⁹, não só com efeito formativo (*paideia*) ou político – como é a interpretação mais aceite –, mas para uma espécie de *cognição empática* no poema e dirigida à uma humanidade sem história e sem relato¹⁰. E assim o justificava nas primeiras linhas do seu texto dedicado a Antígona em 1936:

⁸ A propósito das leituras dos poemas gregos Fernández Buey tem querido ver o nexo de união entre as primeiras preocupações sociopolíticas de Weil e aquelas que remetem para um âmbito mais espiritual em textos elaborados a partir de 1940 como *Attente de Dieu*, *L’Enracinement* ou *La pesanteur et la grâce*. Uma relação verdadeiramente *intertextual* na obra de pensadora que, precisamente, apontava para o sentido destes poemas entre os discursos políticos contemporâneos como uma espécie de suspensão do seu ativismo sindical. Isto é, a expressão literária como reflexão não política mas que, paradoxalmente, significa perceber o poético como questão política.

⁹ No seu ensaio *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* (1874) Nietzsche fala, adequadamente, dos efeitos contrários entre história e arte: “somente quando a história suporta ser transformada em obra de arte e, portanto, tornar-se pura forma artística, ela pode, talvez, conservar instintos ou mesmo despertá-los” (1983, p. 65).

¹⁰ Sabemos disso porque naqueles anos Weil tratava de desenvolver um projeto pessoal para dar a conhecer entre o público mais popular as obras-mestras da poesia grega, especialmente a tragédia. Neste sentido os breves textos “Électre” e “Antigone”, ambos publicados em 1936, reparavam sobre uma carência mais humana – existencial, ontológica como já foi indicado em varias

Car ces vieux poèmes sont tellement humains qu'ils sont encore très proches de nous et peuvent intéresser tout le monde. Ils seraient même bien plus émouvants pour le commun des hommes, ceux qui savent ce que c'est que lutter et souffrir, que pour les gens qui ont passé leur vie entre les quatre murs d'une bibliothèque. (Weil, 1991, p. 333)

Essa proximidade, essa mediação leitora – a verdadeira *comunhão* pelo *pathos*; uma coletividade – parece assumir-se no pensamento de Weil desde a *inaturalidade* dos poemas gregos, e em termos próprios de Agamben quando o filósofo italiano nietzscheaneamente também concebe o *contemporâneo* como “una singolare relazione col proprio tempo [...], quella relazione col tempo che aderisce a esso attraverso una sfasatura e un anacronismo” (2008). O que importa aqui é a maneira em que a pensadora francesa movimenta a poesia grega para o presente, não exatamente enlaçada à temporalidade messiânica – pois, ao fim, essa é a hipótese do materialismo histórico benjaminiano que suscita Agamben no seu texto *Che cos'è il contemporaneo?* (2008): “di leggerne in modo inedito la storia” (2008) –, mas como *inter-medio*, como distância necessária que (re)força o vínculo, ou como espaço de oscilação que incide na pura ambivalência da *passionis*. Compreendendo Weil podemos reconhecer que, debaixo desse vínculo específico – seria possível ler na pensadora o conceito de *metaxu* (μεταξύ) como afeto desde o poético? –, está a *fragilidade*. Portanto trata-se, antes bem, de ler a fragilidade na “invenção permanente de laços entre nós e os outros, entre nós e o mundo”, o que determina o poético enquanto pensamento meditativo (Lopes, 2021, p. 13). Assim, deste modo, a fraternidade é definida por Weil nas *Leçons de philosophie* (1959), onde é percebida qualquer economia (política) dos afetos pela via estética, concretamente através da linguagem poética como médio para a conformação duma *comunidade*¹¹:

Le langage crée la fraternité entre les hommes. Cela est surtout vrai pour les œuvres, mais aussi pour les dictons, les mythes [...] les poèmes, les œuvres d'art. Tout cela établit entre les hommes une communion non seulement de pensée, mais aussi de sentiments. Tout le monde reconnaît dans *Phèdre* la jalousie, l'amour... Si quand deux hommes se battent, l'un reconnaissait que la colère de l'autre est la même que la sienne, la dispute cesserait. (p. 61)

ocasiões – do que propriamente política, mesmo que trás este agir da pensadora era convocada, de forma muito particular, um método de leitura perto duma consciência ética no limite do seu ativismo sindical. Sobre a história deste texto convém consultar “Genèse de l'article sur l'*Illiade*” (Dossier/Appendices), in Weil, S. (1989). *Écrits historiques et politiques. Vers la guerre (1937-1940). Œuvres Complètes*, II, 3, pp. 304-309.

¹¹ De fato os *Cahiers* de Weil estão cheios de referências a essa ideia de amizade como contradição da condição humana: o desejo de relação – ou de distância: “aquele que se encontra separado de mim, é também uma mirada na qual aparecem as coisas todas” – é aquele que serve para pensar uma realidade inconformada desde os prados individuais; se quer, uma crítica ao sujeito moderno. Portanto, para Weil a amizade tem a ver com uma epistemologia a partir da *saída de si próprio* ou, dito noutros termos, com uma maneira de atingir a exterioridade do sujeito, o outrem, o *impressoal*. Veja-se Weil, S. (2016). *Amitié: L'art de bien aimer*.

Portanto a atenção da pensadora sobre os poemas gregos – nomeadamente aqui a épica da *Ilíada* –, reparava indiretamente nos modos da sua configuração linguística, quer dizer, na capacidade do poético para a criação duma sensibilidade política que sempre está por vir nas ações dos homens e, como dispositivo *poiético*, nas maneiras de fazer por meio da linguagem – enquanto *mímesis práxeos* (1449b 24) – uma amplificação do mundo. Um *ethos* com que Aristóteles, então, procurava refletir sobre as possibilidades da poesia, lembremos, mais filosófica do que o relato histórico mesmo: uma hipótese, uma virtualidade, uma performatividade sobre o real ao fim. Assim dito o poema homérico representava um início de algo *em desmitificação*, se calhar duns valores que já na sua constituição supõem uma exortação da virtude plenamente humana – onde se fala das nobres ações junto das pequenas paixões, também das misérias – na perfeita composição da arte da palavra. Neste sentido, a aparente subordinação da moral à estética não indica a mera utilidade da poesia como *exemplum*, mas propriamente como um fazer (*poética*) que é considerado – entre outros – uns dos múltiplos fazeres do homem (Snell, 2019, p. 289). Por acaso isto é matéria da ética.

Não resulta estranho que, para Simone Weil, o verdadeiro problema situava-se, justamente, naquele fazer ético da poesia grega confrontada agora – no decorrer dos acontecimentos históricos por volta de 1940 –, a propósito da complexa questão que une moral e estética. O diagnóstico era ditado no escrito intitulado “Moral et littérature” (1941), onde a pensadora, numa proposta próxima da teoria do génio kantiano, realiza uma distinção trágica – uma questionável hierarquia de valores – entre escritores: por um lado os contemporâneos, imbuídos na imoralidade da *irrealidade* que “ôte toute valeur au bien” (Weil, 2008 *Écrits*, p. 91); por outro aqueles – os génios – que, nas suas obras de ficção, produzem uma ordem nova de (boas) emoções e cuja contemplação “est la source inépuisable d’une inspiration qui peut légitimement nous diriger”, pois os poetas gregos “avaient le génie, et la génie orienté vers le bien” (pp. 93-95). Se, para Weil, os últimos destacavam-se dos escritores contemporâneos, era devido a essa capacidade dos génios de nos orientar para o bem, de se afirmarem na grandeza moral das suas obras com um propósito real, como assim entende Aristóteles nas primeiras linhas da sua *Ética a Nicômaco*: toda arte parece tender ao bem (1094a). Esta predisposição genial para o bem resulta fundamental para ainda pensar a literatura como lugar antes patético do que político ou, especialmente, como um poder de “nous éveiller à la vérité” (Weil, 2008 *Écrits*, p. 92). Os escritores contemporâneos, para Weil, não deviam ter essa capacidade, essa grandeza.

Desde logo este diagnóstico está emparentado com o que Weil denominou *debilitamento da noção de valor* e que, a diferença da crítica de Nietzsche – para quem os valores se articulavam como normativa moral dos costumes –, advertia duma continua perda do valor poético e, através desta, onde também se constitui a experiência humana. Mas de quê modo pensou Weil esta perda? Noutro texto contemporâneo, o intitulado “Quelques réflexions autour de la notion de valeur” (1941), Weil respondia que o valor “est quelque chose qui a rapport non seulement à la connaissance, mais à la sensibilité et à l’action” (2008, *Écrits*, p. 57), isto é, com a estética enquanto complemento da ética, e não só como conceito do pensamento filosófico. E, por isso, concluía a pensadora sobre esta ideia, o valor

deve entender-se como processo, como “une transformation essentielle dans la sensibilité et dans la pratique de la vie” (p. 57). Em definitiva, como um *fazer dos afetos* de que a literatura é sempre mestra. Portanto, distinta da posição intelectual contemporânea da primeira Teoria crítica como crítica da razão ilustrada, a pensadora francesa procurava no valor uma fundamentação definitivamente *poética* – que não pode ser confundida aqui com qualquer sistematização propícia a uma teoria da literatura –, não apenas face ao progresso moderno, mas como revalorização do poder verdadeiramente afetivo – influenciador – da literatura na sua desvalorização académica e como simples atividade da *pessoa*¹². A literatura por volta de 1940 já não devia ser tal *tekné* virtuosa percebida por Aristóteles. É por isso que, numa carta publicada mais uma vez nos *Cahiers du Sud*, Weil afirmava-se pertinentemente “Sur les responsabilités de la littérature” (1941) em termos muito parecidos aos do trabalho “Moral et littérature”. Uma *imoralidade* contemporânea que, embora seja aqui a caracterização dum tempo histórico, se extraía duma crise da linguagem – a incapacidade da linguagem “pour louer légitimement le caractère d’un homme” (2008, p. 71) –, porque os escritores tinham abandonado “exprimer la condition humaine” (p. 72) por meio de palavras como *virtude*, *honor* ou *honestidade*. Essas palavras pareciam agora degradadas na ausência do valor humano dos relatos da modernidade, preocupados os escritores mais com a sua moderna – *autónoma* – estetização do que com a contemplação da realidade mediante os seus escritos. Daí, por exemplo, a *embriaguez* e a *escrita automática* praticadas pelas vanguardas, nomeadamente o surrealismo e o dadaísmo, que a pensadora critica abertamente neste texto. Em definitiva – e alinhando certamente com Ortega y Gasset –, Weil também detetou uma certa forma de *desumanização* na literatura do seu tempo que, na sua linha de pensamento, tem a ver com uma falta de medida (ética) dum tempo secularizado.

A geometria poética: uma geometria das paixões

Assim *L’Iliade* ou le poème de la force”, dizíamos antes, não pode ser compreendido como análise histórica, senão como “une description allégorique de ce monde sans Dieu” (Rey Puento, 2007, p. 117) ou, numa leitura marcadamente ontológica, onde o abandono de Deus – a “absence de Dieu”, diz Weil (1994, p. 340); um “Dios oculto”, continua Blanchot (2008, p. 147) – significa-se na vacuidade da própria existência. Se para Weil este vazio mantém-se necessariamente como “un lugar que fuese una especie de no-pensamiento, inhabitado, inhabitable, algo así como *un pensamiento que no se dejase pensar*” (Blanchot,

¹² Como explica Agamben Simone Weil desenvolve na sua obra uma crítica ao conceito de *pessoa*, na procura dum princípio que está para além das instituições que constitui o seu reconhecimento, pois é preciso “inventar otras destinadas a discernir y abolir todo lo que, en la vida contemporánea, aplasta las almas bajo la injusticia, la mentira y la fealdad” (Weil, 2019, pp. 23-24). Entre estas instituições está a literatura (contemporânea) que, como afirma a pensadora, são “formas de plenitud de la persona” (p. 44). A esta literatura, porem, Weil contrapõe uma outra literatura doutra ordem (poesia grega) destinada a criar – blanchotianamente – um valor impessoal da escrita, isto é, um desprendimento da pessoa para o coletivo, para humanidade (pp. 43-46).

2008, p. 151), o mundo representado por Homero no poema *Iliada* e, justamente, a demarcação de essa *presença-ausência*: um mundo onde o aparelho teológico é significativamente subsumido no poder soberano da força até conformar a mais conhecida história da desgraça humana. Uma abdicação do divino, como pensa Weil, na qual a humanidade existe – e persiste – na sua própria *incomensurabilidade*. Ora bem esta incomensurabilidade, que se compreende como *malheur* no momento que mostra as desmesuradas contradições das paixões humanas, também remetia para uma situação secular – enganosamente *anti-metafísica* – com que a pensadora assinalava, igual que os antigos gregos, a existência desde um *logos* desamparado ou desmitificado, isto é, a poética. Porém, a interpretação de Simone Weil do poema homérico não está desligada das outras formas que os gregos tinham de pensar o universo. De fato, a epopeia aparece no ensaio de Weil como forma de representação (poética) equiparável à geometria e esta, na sua forma de representação do mundo, como *Kósmos* conformado desde o ideal grego da *mesura*¹³. Ocorre assim quando nos *Cahiers* a pensadora relaciona um sentido certamente geométrico da obra de arte – “point d’équilibre entre l’homme et la nature... (Weil, 2008 *Cahiers*, p. 85)” – com uma passagem do *Górgias* de Platão, aquele no qual Sócrates responde a Calicles: “Não advertes que a igualdade geométrica tem muita importância entre os deuses e entre os homens” (508a). Weil, que noutros textos contemporâneos dedicou-se amplamente a questão da ciência antiga com o estudo dos primeiros matemáticos¹⁴, pensa na geometria como uma das formas mais altas da imaginação e, sobretudo, como uma forma de representação da experiência humana. Uma linguagem de precisão que procura, no caso da poética aristotélica, a simples manifestação duma realidade complexa: a possibilidade de conceber a experiência para além dela, mas em adequada relação como a verdade e o bem. E isto mesmo era, pelo menos para Aristóteles, um dos princípios da representação da arte poética, a *mimese*. Assim Weil teria detetado uma importante correspondência entre as muito antigas formas de representação da geometria – “Pour le géomètre, l’imité est important” (1994, p. 248) – e as formas miméticas da poesia homérica. Quer isto dizer, como “une image de la vertu” (p. 248) através do *equilíbrio* e a *harmonia* na representação do poema:

Le géomètre, toutes les fois qu’il examine un problème, conçoit un système parfaitement défini par quelques éléments – positions, distances, angles – qu’il s’est lui-même donnés; il trace une figure propre à lui faire imaginer ces éléments; si elle le porte aussi, en même temps, à imaginer autre chose que ce qu’il s’est donné lui-même, ou il en fait abstraction, ou il change la figure; mais en aucun cas il ne

¹³ Os poetas líricos arcaicos também fixaram nas suas formas poéticas concepções próximas da *mesura* e o *equilíbrio*, sobretudo nos poemas onde as paixões se articulam a partir das contradições do desejo erótico. Assim Arquíloco ou Safo, segundo a poeta Anne Carson, configuraram na suas composições um “*ἔπος* entendido como força ambivalente entre o prazer e a dor – “agridece” –, entre o amor e a morte; flutuações do afeto que para uma transgressão, precisamente, dos comédidos ideais gregos. Para aprofundar neste tema veja-se Carson, A. (1986). *Eros the Bittersweet*.

¹⁴ Em vários ensaios como “La science et nous” (1941) e “Du fondement d’une science nouvelle” (1941), Weil percorre o pensamento matemático desde os pitagóricos até Anaximandro para concordar um valor estético da ciência.

se donne licence d'imaginer autre chose que ce qu'il s'est donné lui-même et qui est exprimable en un petit nombre de phrases. (Weil, 2008 *Écrits*, p. 167)

A partir daí a *Iliada* é lida pela pensadora como uma forma perante o mundo inapreensível, incomensurável – tal coisa deve de ser o *poema* –, que “repose tout entier sur la *mesure* et l'équilibre (donc l'“égalité géométrique”)” (Weil, 2008 *Cahiers*, p. 86), e onde se sucede a relação entre corpos e forças humanas – a imagem indefinível entre o equilíbrio e a desmesura – num processo de desmitificação, que a pensadora refere como *décréation* ou, como afirma Esposito sobre a aporia de Weil, num obrar em ausência de Deus (1999, pp. 67-71). Assim o incomensurável, aquilo que nunca se pode reduzir à lógica (*alogos*), só pode ser representado na forma geométrica (Winch, 1989, p. 156). Por isso, num dos seus cadernos da época, a pensadora escreveu sobre a existência duma força *deífuga* no poema homérico, uma lei de gravidade que impera e obriga a manter certo rigor físico no canto, o *equilíbrio*; uma espécie de *geometria das forças* da qual surgia a estrutura poética. E a seguir acrescenta: “L'*Iliade*; ‘misère de l'homme sans Dieu’” (Weil, 2002 *Cahiers*, p. 90). Que a *Iliada* seja um dos poemas escolhidos por Weil para tratar do abandono teológico, tem a ver com a épica homérica confrontar e representar o lado vulnerável da explosão de energia que sempre significa uma guerra, isto é, a força da violência em estado puro que enlouquece e prende a alma humana desde a etapa mítica. Mas também porque, sem atingir ainda as agónicas dialéticas da tragédia – é o caso da sua leitura no texto *Antígona* já antes citado –, pressupõe um princípio de *igualdade* ou *equilíbrio* da arte da palavra, um agir virtuoso para o ideal grego que o aproxima a uma forma de representação quase democrática, como bem notou Hannah Arendt sobre o poema homérico, e onde a política nasce, segundo esta pensadora, enquanto necessidade de dar continuidade (poética) àquilo que está em perigo de desaparecimento. A *Iliada*, nos termos que reclamava Weil sobre a literatura contemporânea, é o gesto mais elevado de representação da condição humana na sua agonia, daí o caráter virtuoso estabelecido na poética aristotélica: num marco de sofrimento, de humilhação e ferida; desesperação, miséria e escravidão, em definitiva, na demonstração do poder destrutivo entre homens, dá-se também – e apesar de tudo – a amizade e admiração pelo outro. Por isso o verdadeiro caráter do poema é a representação da força retributiva, o “châtiment d'une rigueur géométrique”, segundo a pensadora francesa (1989, p. 236), porque mostra de forma clara que o conhecimento da força e o sentimento da desgraça são, em igualdade, as condições necessárias para a justiça (*némesis*) e o amor humanos. E isto é um princípio que transcende do plano físico para uma leitura moral (simbólica), matemática e equidistante, porque a força retrai a carne, mas também o espírito: “Les héros tremblent comme les autres” (p. 235). E assim afirma Weil a infinita reciprocidade da violência na guerra de Troia, o seu caráter retributivo –também chamado *Kharma* no budismo–:

Mais les auditeurs de l'*Iliade* savaient que la mort d'Hector devait donner une courte joie à Achille, et la mort d'Achille une courte joie aux Troyens et l'anéantissement de Troie une courte joie aux Achéens. (p. 240)

No entanto, sobre esta conceição grega duma existência provocada pela força e como condição para uma ética do humano, Simone Weil tinha anotado no seu *caderno* um indício claro – antes da escrita do seu ensaio – conforme à virtude contido já nos textos poéticos gregos:

Formes du *pouvoir* – ou plutôt de la recherche du pouvoir. Quand il y a grande instabilité et grande brutalité dans la lutte pour le pouvoir, les passions sont vives et simples; le contact avec les nécessités naturelles n’est jamais perdu; le bonheur et le malheur tiennent plus de place, les tourments intérieurs moins. [Homère - Sophocle]. (Weil, 2008 *Cahiers*, p. 74)

A atenção da pensadora sobre a *Iliada*, relaciona-se, então, com a descoberta de maneiras de conferir um significado *apaixonado* a um complexo de ações externas e violentas (Antunes, 2008, p. 189), que precisam da representação poética, duma forma, duma ordem narrativa – a *ordem* é sempre a primeira necessidade, segundo Weil –, precisamente para o seu reconhecimento sensível como *Kósmos* artístico. Assim, o poema épico resulta num *táxis átaktos*, “un orden que muestra, sin anularlo, el incontenible desorden de las pasiones” (Lombardo, 2008, p. 28). Isto é, uma *imagem passional* do mundo grego com valor cognitivo. Weil sabe disso, pois qualquer teorização ética precisa da literatura, embora esta já não deva ser orientada à uma instrumentalização educativa ou política (Platão; Aristóteles). A necessidade dum efeito mimético sobre as ações éticas e morais, quer dizer, sobre a possibilidade da sua amplificação poética, é justamente fazê-las em *poème*, o que constitui, diz Arendt, uma *memória* ou *recordação*. O que alimentava a loucura política e a luta pela vida, propriamente o *agôn*, devia ter uma correspondência cósmica, se calhar até uma *sobrevivência*, no poético. Por isso a pensadora alemã definiu a poesia épica como “a mais humana das artes”, porque capacitava o poema – na sua natureza *rítmica* – para permanecer como dispositivo sensível e, desta forma, “ficar permanentemente nas recordações da humanidade” (2014, p. 36)¹⁵. Na realidade trata-se esta ideia duma defesa da transmissão; uma *felicidade comunicável*, como se referiu Benjamin sobre a secreta ciência do poeta épico. Em resumo, uma transformação sensível e uma ação agora em conjunção, para tornar segura uma *existência poética*.

Isto mesmo é o que confere o valor ético e moral a literatura: *dar continuidade* e não a sua instrumentalização institucional; fazer da violência a própria constituição do poema e não uma estilização da guerra; fazer, por último, do poema *menos coisa* e mais uma a *força* de reflexão futura. Voltemos, pois, ao início do ensaio:

Ceux qui avaient rêvé que la force, grâce au progrès, appartenait désormais au passé, ont pu voir dans ce poème un document; ceux qui savent discerner la force, aujourd’hui comme autrefois, au centre de toute histoire humaine, y trouvent le plus beau, le plus pur des miroirs. (1989, p. 227)

¹⁵ Casualmente Weil aponta nos seus *Cahiers*: “Poesia: virtude da rima (e do metro, e de todas as demais construções): a detém, romper violentamente as associações”.

Uma espécie de analogia esta última que Weil adoptava como método universal de leitura, “*lire une chose dans une autre*” (2008 *Cahiers*, p. 80), numa época, como também pensou Benjamin, que tem transformado a experiência mimética numa fetichização cultural. Como dizíamos na primeira parte deste artigo, a *Ilíada* é benjaminianamente mais um documento de barbárie; uma violência que, no caso da pensadora francesa, significa-se na *tradução* do poema como um ato de somatização. Uma analogia, uma correspondência, uma simetria. A velha *mimese* aristotélica já não depende dessa experiência transmutada pelo progresso na sua representação institucional, mas regressa como força empática – e ainda sindicalista – pelos escritos de Weil. Não é, portanto, o contexto da sua recepção histórica o que faz cantar o poema homérico como comemoração duma guerra idêntica e atualizada; é, pelo contrário, a sua *in-corporação* na precariedade da classe operária, a quem pertence celebrar a cólera de Aquiles como uma experiência moral imprópria, como necessidade última e extrema de fazer coincidir o lamento poético com a desgraça dos operários oprimidos perante à linha de produção em série.

Conclusão

Contudo, o poema parece ter acabado em objeto de cultura, mas a sua força segue mimetizando-se na luta sindicalista no fim da década dos anos 30 do século XX. É o que teve de pensar Simone Weil quando, depois de ter passado uma temporada na fábrica de Renault, abandona a experiência fordista numa espécie de auto-reconhecimento como sujeito coisificado do capitalismo mais violento: “*Lentement, dans la souffrance, j’ai reconquis à travers l’esclavage le sentiment de ma dignité d’être humain*”, escreveu a pensadora. Um sofrimento igual de patético àquele dos heróis gregos, desta vez submetido pela força do progresso e a autoridade da ordem mecânica. Sem tempo para a reflexão nem para poder imaginar, a queixa *biopolítica* numa carta dirigida à sua colega Albertine Thénèvon em 1935¹⁶ valeu à pensadora uma espécie de expiação sindical sentida, porém, como virtude heróica. Uma ação que a obrigou, antes da escrita do seu ensaio, a elaborar um *pathos* particular: a tradução dos poemas épicos – também algumas tragédias de Sófocles –, onde poder convocar poeticamente os oprimidos desde a equidistância da sua própria – mas comum aos gregos – desgraça. Eis uma épica da modernidade capitalizada.

Referências bibliográficas

- Agamben, G. (2008). *Che cos’è il contemporaneo?* Roma: Nottetempo.
 Agamben, G. (1995). *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*. Torino: Einaudi.
 Alías, A. (2021). “De lo político con lo homérico: la experiencia poética como categoría política en el pensamiento de Hannah Arendt”. In Salud A. Flores Borjabad y Rosario Pérez

¹⁶ Recolhida no seu livro *La Condition ouvrière* (1951, p. 16).

- Cabaña (coords.), *Nuevos retos y perspectivas de la investigación en literatura, lingüística y traducción* (pp. 429-437). Madrid: Dykinson.
- Antunes, D. J. (2001). *A magnanimidade da teoria*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Arendt, H. (2014). *Más allá de la filosofía. Escritos sobre cultura, arte y literatura*. Madrid: Trotta.
- Aristóteles (2018). *Sobre a arte poética*. São Paulo: Autêntica.
- Bespaloff, R. (2004). *De l'Iliade*. Paris: Allia.
- Blanchot, M. (2008). La afirmación (el deseo, la desgracia). In M. Blanchot, *La conversación infinita* (pp. 135-156). Madrid: Arena Libros.
- Carson, A. (1986). *Eros the Bittersweet*. Boston: Princeton University Press.
- De Romilly, J. (1992). *Pourquoi la Grèce?* Paris: Fallois.
- Esposito, R. (1999). *El origen de la política. ¿Hannah Arendt o Simone Weil?* Barcelona: Paidós.
- Fiori, G. (2006). *Simone Weil*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Lombardo, G. (2008). *La estética antigua*. Madrid: Antonio Machado.
- Lopes, S. (2021). *O nascer do mundo nas suas passagens*. Lisboa: Saguão.
- Nietzsche, F. (2004). *A origem da tragédia*. Lisboa: Guimarães.
- Nietzsche, F. (1983). Da utilidade e desvantagem da história para a vida. Em Nietzsche, *Vida e obra*. São Paulo: Cultural e Industrial.
- Nietzsche, F. (1976). *A genealogia da moral*. Lisboa: Guimarães.
- Peduzzi, A.C. (1986). I Greci si Simone Weil. *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Milano*, XXXIX, pp. 49-65.
- Platão (1983). *Diálogos II*. Madrid: Gredos.
- Rey Puenete, F. (2007). *Simone Weil et la Grèce*. Paris: L'Harmattan.
- Snell, B. (2019). *El descubrimiento del espíritu. Estudios sobre la génesis del pensamiento europeo en los griegos*. Barcelona: Acantilado.
- Weil, S. (2019). *La persona y lo sagrado* [prólogo de Giorgio Agamben]. Madrid: Hermida.
- Weil, S. (2016). *Amitié: L'art de bien aimer*. Paris: Rivages Poche.
- Weil, S. (2008). *Cahiers (1933-septembre 1941). Œuvres Complètes*, VI, 1. Paris: Gallimard.
- Weil, S. (2008). *Écrits de Marseille (1940-1942). Œuvres Complètes*, IV, 1. Paris: Gallimard.
- Weil, S. (2007). *Escritos históricos y políticos* [Prólogo de Francisco Fernández Buéy]. Madrid: Trotta.
- Weil, S. (2002). *Cahiers (février 1942-juin 1942). Œuvres Complètes*, VI, 3. Paris: Gallimard.
- Weil, S. (1994). *Cahiers (1933-septembre 1941). Œuvres Complètes*, VI, 1. Paris: Gallimard.
- Weil, S. (1991). *Écrits historiques et politiques. L'expérience ouvrière et l'adieu à la révolution (juillet 1934-juin 1937). Œuvres Complètes*, II, 2. Paris: Gallimard.
- Weil, S. (1989). *Écrits historiques et politiques. Vers la guerre (1937-1940). Œuvres Complètes*, II, 3. Paris: Gallimard.
- Weil, S. (1988). *Écrits historiques et politiques. L'engagement Syndical (1927- juillet 1934). Œuvres Complètes*, II, 1. Paris: Gallimard.
- Weil, S. (1968). *Poèmes. Suivis de 'Venise sauvée'*. Paris: Gallimard.
- Weil, S. (1959). *Leçons de philosophie*. Paris: Plon.
- Weil, S. (1951). *La Condition ouvrière*. Paris: Gallimard.
- Weil, S.; Bespaloff, R. (2005). *War and the Iliad* [Introduction by Cristopher Benfey]. New York: NYRB.
- Winch, P. (1989). *Simone Weil: "The Just Balance"*. Cambridge: Cambridge University Press.

Resumo

Este artigo trata de indagar sobre a hipótese do pensamento poético na obra de Simone Weil, especialmente a partir da leitura – e tradução – dos poemas clássicos gregos (*Electra*, *Antígona*, *Iliada*). Enquanto esta possibilidade não provém propriamente da teoria da literatura, temos de procurar o seu esclarecimento poético em torno das preocupações de caráter sindical que, sobre o trabalho proletariado, a pensadora francesa vinculou com certa decadência dos valores numa sociedade capitalizada. A crise duma ordem social resulta em Weil também uma crise dos ideais, portanto da moral, assunto fundamental no *pólemos* épico – a guerra – e nas tragédias dos poemas gregos. Neste sentido, a sua aproximação à épica através do trabalho “L’Iliade ou

le poème de la force” (1941) revela, para além dum sentido histórico e político – como interpretara por sua vez Hannah Arendt –, uma outra ligação entre os âmbitos poéticos e os éticos. Precisamente Weil descobre neste nexos uma peculiar sensibilidade estética, quando coloca a mimese aristotélica como correlato poético duma outra forma de representação do pensamento grego arcaico: a geometria. Deste modo, no poema homérico convergem virtuosamente a proporção das ações com a medida mais ou menos ética dos heróis gregos, uma representação que politicamente subscreve uma igualdade exemplar, como se o mito se mantivesse em equilíbrio ainda na *tekné* do logos poético, dum *kósmos* que ordena a história da humanidade. Weil formula, então, uma espécie de hermenêutica consoante a uma geometria das paixões poéticas, nomeadamente focada na conceição da *força*.

Abstract

This article seeks to analyse the hypothesis of poetic thought in the work of Simone Weil, especially from the reading – and translation – of classical Greek poems (*Electra*, *Antigone*, *Iliad*). While this possibility does not exactly come from the theory of literature, we must look into its poetic clarification about union issues on proletariat work, which were linked by Weil with a certain decay of values in a capitalized society. The crisis of a social order results in Weil also a crisis of ideals, therefore of morality, a fundamental subject in the epic *pólemos* – the war – and in the tragedies of Greek poems. In this context, her approach to epic in *L'Iliade ou le poème de la force* (1941) reveals, in addition to a historical and political sense – as Hannah Arendt read –, another connection between the poetic and the ethical. Precisely, Weil discovers in this nexus a peculiar aesthetic sensibility, when she places Aristotelian mimesis as a poetic correlate of another form of representation of archaic Greek thought: geometry. In this way, in the Homeric poem, created for a representation that politically subscribes to an exemplary equality – as if the myth was still in balance in poetic logos' *tekné*, of a *kósmos* that organizes the history of humankind – the proportion of actions virtuously converge with the rather ethical reverence of Greek heroes. Thus, Weil formulates a kind of hermeneutics in line with a geometry of poetic passions, particularly focused on the conception of *force*.

Longe da pegada de Aquiles

Away from Achilles's footsteps

Bruno Henriques

Carlucci American School of Lisbon
brunohenriques81@gmail.com

Palavras-chave: LaBute, Aquiles, tragédia, heroísmo, egoísmo.

Keywords: LaBute, Achilles, tragedy, heroism, selfishness.

Quando a primeira produção de *The Mercy Seat* (2002) subiu aos palcos nova-iorquinos¹, Ben Brantley, um dos mais experientes críticos de teatro de *The New York Times*, não hesitou e, logo no primeiro parágrafo da sua recensão, definiu a peça como uma actualização de um conjunto de tropos labuteanos²: os homens defectivos, a tibieza moral e a violência discursiva. No fundo, *The Mercy Seat* não passava de “his lattest offering” (Brantley, 2002), insinuando, deste modo, que a dramaturgia de Neil LaBute se caracterizava por uma iteração ensimesmada. Ainda assim, apesar do tom morno da recensão, Brantley consegue lobrigar algumas qualidades – “There is a sly theatrical ingenuity” (Brantley, 2002) – e identificar ecos de uma tradição relevante: “‘The Mercy Seat’ really occurs in one of those feverish nights of the soul in which men and women lock in vicious sexual combat, as in Strindberg’s ‘Dance of Death’ and Edward Albee’s ‘Who’s Afraid of Virginia Wolf?’ ” (Brantley, 2002). Embora esta afinidade com Albee, e também com Sam Shepard e David Mamet, seja assinalada com alguma frequência (Nahigian, 2020, p. 1), a dramaturgia de Neil LaBute tem sido apresentada, desde o seu dealbar, como uma mera provocação vitriólica (Nahigian, 2020, pp. 5-6) assente na sobrevalorização, em linguagem aristotélica, dos caracteres e da elocução em detrimento do enredo (Aristóteles, 2004, p. 48).

No prefácio à primeira edição de *The Mercy Seat*, Neil LaBute defende que a peça não é o que aparenta ser e, ainda que a acção se desenrole no rescaldo do maior atentado terrorista de sempre em território norte-americano, o dra-

¹ Liev Schreiber e Sigourney Weaver foram os cabeças de cartaz da primeira produção desta peça, que estreou no dia 26 de Novembro de 2002 (LaBute, 2014, p. 63).

² Adjetivo cunhado por mim para dar conta de tudo o que se refere à obra do dramaturgo norte-americano Neil LaBute (1963-).

maturgo afirma que: “it is not a play that concerns itself with the politics of terrorism. Perhaps it does, actually, but it is a particular kind of terrorism: the painful, simplistic warfare we often wage on the hearts of those we profess to love” (LaBute, 2003, p.ix). Esta finta encontra um eco distorcido num comentário de Jason Zinoman: “[*The Mercy Seat* is] a response to the response to September 11!”³. Esta inscrição genológica enviesada exige que se compreenda melhor a recepção dramática e teatral dos atentados terroristas de 2001 em Nova Iorque.

Na conclusão da sua tese de mestrado, intitulada *Shock and Awe: the Theatre and Dramatic Literature of September 11th*, Mollie Boliek identifica o teatro como uma das muitas estratégias que os norte-americanos usaram para lidar com o trauma que os ataques provocaram (Boliek, 2010, p. 51). Do ponto de vista social, a devastação que o terror espoletou robusteceu a solidariedade: “community will pull together, instead of break apart during a catastrophic event” (Boliek, 2010, p. 51). Esta citação é deveras interessante, uma vez que Boliek a utiliza para descrever o comportamento das personagens de *The Women of Lockerbie*, uma peça de teatro de Deborah Brevoort, escrita em 1998, três anos antes dos ataques de 11 de Setembro de 2001. Segundo a investigadora, esta peça de teatro inscreve-se numa genealogia de textos que, embora precedam os atentados terroristas, representam situações que prefiguram o comportamento dos americanos depois da queda das Torres Gémeas: “Before the 11th, the country seemed disconnected; however, within minutes of the planes crashing into the North and South towers, the American spirit was extremely prevalent” (Boliek, 2010, p. 24). No fundo, para Boliek, o espírito norte-americano, que, de acordo com este filão textual, se caracteriza pelo altruísmo e espírito de comunidade, atingiu o seu paroxismo nos actos abnegados de muitos americanos que, perante o horror, puseram mãos à obra e socorreram os aflitos.

Em *The Mercy Seat*, Ben e Abby encarnam o avesso desta disposição nacional e, durante mais de vinte e quatro horas, os protagonistas exploram a possibilidade de tirar proveito da desgraça que se abateu sobre os Estados Unidos da América. O espaço da peça, o apartamento burguês de Abby, torna-se uma caixa de Schrödinger onde Ben se esconde e decide não atender as muitas chamadas da esposa, que, até ao fim, desespera sem saber se o marido e pai das suas filhas é uma das milhares de vítimas do colapso das torres. Ora, o egoísmo de Ben, mais do que um mero traço de carácter, assume uma função inusitada em *The Mercy Seat*, a de dispositivo dramático. LaBute serve-se dele para conduzir uma investigação que, em 2002, ano da primeira encenação da peça, poderia ser apelidada, à luz da caracterização acima apresentada, de anti-americana. O enredo funciona como uma ilustração dramática da intenção do autor: “In *The Mercy Seat* I am trying to examine ‘the ground zero’ of our lives, that gaping hole

³ Esta afirmação de Jason Zinoman encontra-se reproduzida em muitos locais. De acordo com a informação que recolhi, esta citação fará parte de uma revisão que foi publicada na revista *Time Out New York*. No entanto, não consegui encontrar o texto original, logo não posso atestar o rigor do excerto transcrito. Ainda assim, decidi citá-lo, porque aquilo que se afirma é produtivo e a ideia não é minha. Eis uma das ligações onde se pode ler as palavras que Jason Zinoman terá dito: <https://www.broadwayplaypub.com/the-plays/the-mercy-seat/>.

in ourselves that we try to cover up with clothes from The Gap, with cologne from Ralph Lauren, with handbags from Kate Spade” (LaBute, 2003, p.x). LaBute, através de Ben, secundariza o holocausto de milhares de compatriotas e convoca o terror para lhe atribuir um papel secundário relativamente a um conjunto de preocupações individuais, que, num cenário de sacrifício colectivo e altruísmo nacional, se revelam mesquinhas e até imorais.

Esta indiferença perante a política, isto é, perante os assuntos da comunidade, não surpreende aqueles que conhecem bem a dramaturgia de Neil LaBute, dramaturgo que não oculta as suas estimas: “I prefer gender politics over the other kind” (LaBute, 2014, p.viii). No já mencionado prefácio à primeira edição de *The Mercy Seat*, LaBute inscreve o texto nesta linhagem: “this play is a ‘relationship’ play, in the purest sense” (LaBute, 2003, p.ix). E, *stricto sensu*, a acção pode ser resumida a um longo diálogo entre Ben e Abby, a mulher com quem ele mantém uma relação extraconjugal.

A primeira didascália apresenta o espaço: um apartamento amplo, moderno e bem decorado. A sala de estar é confortável: “[a] room with lovely couches and chairs. Bookshelves heaped high. Framed pictures. A television plays quietly in one corner” (LaBute, 2014, p. 67). LaBute justapõe a esta descrição assaz genérica um pormenor que destabiliza esta construção simbólica do conforto burguês: “[there is] a layer of white dust on everything. Absolutely everything” (LaBute, 2014, p. 67). Em *The Bourgeois. Between History and Literature*, Franco Moretti examina o papel da burguesia no desenvolvimento do capitalismo e defende que o conforto que caracteriza a casa burguesa, adjectivo que no contexto anglo-saxónico foi substituído pela expressão *middle class* (Moretti, 2013, p. 6), se deve à necessidade de alívio e descanso que o trabalho, experiência violenta e agressora, origina (Moretti, 2013, pp. 48-49). No entanto, a casa de Abby – o espaço onde os amantes se escondem, se refugiam dos efeitos do terror e equacionam tirar partido dos mesmos – está coberta de pó, vestígio da pulverização dos edifícios onde ambos trabalhavam e dos corpos das vítimas. O ataque permeou a casa e destruiu o conforto burguês, uma vez que se torna impossível ignorar o pó, memória e símbolo não só da morte mas também e sobretudo das responsabilidades que os sobreviventes deveriam (?) assumir perante a devastação causada pelo terrorismo, acção que muitos americanos entenderam como um ataque civilizacional: “an ‘act of war’ committed by evil men on the American way of life and its core values” (Jackson, 2009, p. 25). Assim, a paralisia de Ben, que não atende a chamada da sua mulher nem sai de casa para socorrer os feridos e enterrar os mortos, pode ser entendida, por um lado, como uma expressão de um egoísmo atroz e de uma frouxidão moral inadmissível, por outro, como a demonstração de um antiamericanismo que, no presente da peça, só encontra um paralelo simbólico e paradoxal nos actos de terrorismo que destruíram as Torres Gémeas.

Sobe o pano e, depois de alguns momentos, Abby regressa a casa – tinha saído para comprar comida. Do ponto de vista simbólico, esta é talvez a primeira inversão das expectativas de género que a peça explora: em vez de ter sido o homem mais jovem e robusto a aventurar-se pela cidade à procura de mantimentos, é a mulher mais velha que enfrenta o perigo e desempenha este papel, tradicionalmente, masculino. A cobardia de Ben, que também não atende o tele-

fonema da esposa, quando é a única coisa decente a fazer (LaBute, 2014, p. 70), deixa Abby transtornada. A protagonista está ciente da crueldade que o torpor de Ben encerra e, como tal, acusa-o de impotência moral: “Your absolutely rigid commitment to being a flake” (LaBute, 2014, p. 71). Ben compreende que, ao não atender as chamadas da mulher, está a comportar-se como um pulha. Do outro lado da linha, a esposa e as filhas desesperam perante a possibilidade de o protagonista ter sido uma das vítimas mortais dos ataques.

O que poderia ser entendido como um dilema moral, a escolha entre a família e uma vida nova com a amante, não passa de uma canalhice, uma vez que Ben só contempla a opção, se esta não exigir qualquer tipo de hombridade. Ele não se importa de instrumentalizar a morte de milhares de compatriotas, alguns deles colegas e amigos, para fugir e começar uma vida nova com Abby, desde que não lhe peçam para ser, abertamente, o mau da fita. Já perto do desfecho, Ben admite que: “if I’m *publicly* [itálico meu] forced to choose between those little girls’ hearts and your *thighs*...well, then, there’s just not much question (LaBute, 2014, p. 135). Porém, Ben não se coíbe de exigir que Abby abdique de tudo por ele (LaBute, 2014, pp. 129-130).

Abby espera um sacrifício heróico que resgate Ben da sua ataraxia e o inscreva no panteão dos heróis. Quando regressa da rua, ela pergunta-lhe se o exemplo de altruísmo e bravura dos soldados norte-americanos que estão a patrulhar as ruas (LaBute, 2014, p. 73) não o inspira a agir corajosamente. O *mas* ignavo de Ben (LaBute, 2014, p. 73) estabelece um contraste ígneo entre os militares dispostos a sacrificar as suas vidas pelos concidadãos e o homem que não consegue decidir se deve ou não atender uma chamada telefónica. Todavia, tal como Ben, também Aquiles, “o maior de todos os heróis” (Lourenço, 2005, p. 11), o protagonista “[d]o primeiro livro da literatura europeia” (Lourenço, 2005, p. 7), está “longe da vista do leitor durante a maior parte” (Lourenço, 2005, p. 12) da *Iliada*, longo poema que narra, metonimicamente, a guerra de Tróia. Poderá Ben ser interpretado como uma actualização inesperada e surpreendente do comportamento do filho de Tétis?

De acordo com Frederico Lourenço, “[n]um ideário heróico em que a guerra é vista como fonte de glória, é curioso que seja da guerra, mas daquilo que ela tem de mais ignóbil, que surge o mecanismo escolhido para pôr em movimento a acção da *Iliada*” (Lourenço, 2005, p. 10). O helenista refere-se ao episódio em que Agamémnon, depois de perder Criseida, toma para si a concubina de Aquiles, Briseida. Despeitado, o comandante das mirmidões “não sente reboço em desistir do combate” (Lourenço, 2005, p. 12). Deste modo, parece legítimo estabelecer um nexo entre Ben e Aquiles: dois protagonistas que preferem não cumprir as expectativas de género e de heroísmo das respectivas épocas. Os motivos de um e de outro podem ser entendidos como igualmente mesquinhos. Aquiles está ressentido, porque perdeu Briseida, e faz uma birra que terá como principal consequência a morte de Pátroclo, o seu melhor amigo; Ben comporta-se como uma criança imatura que não está disposta a fazer quaisquer sacrifícios por Abby, ainda que exija dela uma entrega absoluta. No entanto, os motivos de Aquiles merecem uma análise mais profunda, uma vez que encerram nobreza e distinção.

Ao invés de Agamémnon, para quem Criseida não passa de um despojo de guerra, “para Aquiles, Briseida é muito mais do que um mero objecto sexual” (Lourenço, 2015, p. 11), estatuto a que Ben reduz Abby: “I’ve said that to myself a number of times...‘She may be the boss, but ol’ Abby’s simply one hell of a sweet fuck” (LaBute, 2014, p. 106). A nobreza dos sentimentos de Aquiles, ferida por Agamémnon, não encontra eco na cobardia de Ben, que admite ter passado a vida a enganar, iludir, ludibriar, congeminar e evitar quaisquer responsabilidades: “Cheated in school, screwed over my friends, took whatever I could get from whomever I could take it from. My marriage, there’s a goddamn fiasco, of which you’re entirely aware. The kids...I barely register as a dad” (LaBute, 2014, pp. 96-97). Ora, o filho de Tétis não foge da guerra e das suas responsabilidades enquanto guerreiro. A sua escusa é digna. Não lutar ao lado dos gregos é a forma mais veemente que Aquiles encontra para honrar o que sentia por Briseida.

Embora Agamémnon acabe por reconhecer o seu erro, Aquiles só volta a pegar nas armas, quando “o magnânimo Pátroclo” (Homero, 2005, p. 343), com quem mantinha “uma relação de amor heróico, elo de lealdade na mundividência homérica não menos inquebrantável na morte” (Lourenço, 2005, p. 13), é trespassado pela lança de Heitor. O regresso de Aquiles ao teatro de guerra culminará na morte de Heitor e, como explica Frederico Lourenço, quando o irmão de Páris “morre, Tróia morre também” (Lourenço, 2005, p. 14). A cólera e a violência de Aquiles, que “sacrifica cavalos, cães e doze rapazes troianos na pira funerária [de Pátroclo]” (Lourenço, 2005, p. 13), dão conta da intensidade do “vínculo afectivo” (Lourenço, 2005, p. 12) que unia os dois heróis. Do princípio ao fim do poema, os sentimentos de Aquiles caracterizam-se pela sua índole nobre, desmedida, intempestiva e até inflamável. Quando Abby força Ben a definir o que sente perante uma tragédia da dimensão dos ataques terroristas de 11 de Setembro de 2001, a resposta tépida, genérica e displicente do protagonista – “Not good...” (LaBute, 2014, p. 75) – ilustra o seu nanismo moral.

A impotência verbal de Ben desconcerta Abby, que tenta acicatar uma resposta mais adequada à situação calamitosa em que se encontram: “Okay, no words, then. Action. That’s what I’m saying. Do you feel ‘not good’ enough – your words, not mine – to go out and take some action” (LaBute, 2014, p. 76). Ao repto de Abby, Ben responde como que aturdido pela sugestão: “You want me to, what, go down on the street...?” (77). A rua coberta de cinza de onde Abby tinha acabado de chegar e onde tinha visto uma mulher – do ponto de vista simbólico, o género feminino destas duas figuras não é de somenos – que vagueava sozinha à procura do marido. O heroísmo que Abby reconhece no comportamento da desconhecida encontra um avesso moral no amante, que, de forma medrosa, se escondeu no apartamento dela. Ben não falha apenas como homem, mas também como americano, pois decide ocultar o seu paradeiro e aproveitar a alcova que a companheira lhe providencia para encenar uma farsa moral. Todavia, o protagonista não se deixa vexar pelas invectivas de Abby e retorque demonstrando uma fé inabalável no espírito norte-americano, na resiliência do seu modo de vida e dos valores que este encarna e representa:

But do you honestly think we’re not gonna rebound from this? And I don’t mean just you and me, I don’t, I’m saying the country as whole. Of course we will. We’ll

do whatever it takes, go after whoever we need to, call out the *tanks* and shit, but we're gonna have the World Series, and Christmas and all the other crap that you can count on in life. [...] I am saying the American way is to overcome, to conquer, to come out on top. And we do by spending and eating and screwing our women harder than anyone else. That's all I am saying... (LaBute, 2014, p. 79)

E, na verdade, Ben tem razão, as suas palavras são proféticas. Os Estados Unidos reergueram-se e aos norte-americanos foi-lhes pedido que continuassem a consumir para garantir a sobrevivência da economia e do *American Way of Life*.

A sanha bélica que se seguiu aos ataques transformou a figura do soldado no epítome do heroísmo americano. Estas cópias armadas do *Superman* garantiam, desta vez ao longe, as liberdades de que os americanos gozavam no Kansas e cujo valor moral justificavam as invasões e as ofensivas militares no Médio Oriente. A este propósito, em *Is Superman an American Icon?*, Andrew Terjesen lembra que os valores americanos – *the American Way* (Terjesen, 2013, p. 72) – que o Super-Homem defende e representa estão intimamente associados ao capitalismo, à liberdade individual e à luta anticomunista (Terjesen, 2013, p. 72). Contudo, e apesar desta sobrevalorização simbólica do belicismo e do soldado, a reconstrução da cidade de Nova-Iorque, a recuperação económica do país e a superação do choque inicial foram empreendimentos levados a cabo pelos cidadãos comuns, pelos heróis anónimos que, quotidianamente, continuaram a consumir e não deixaram que a economia americana fosse devastada depois de o seu centro nevrálgico e simbólico ter sido eleito pelos terroristas como alvo a obliterar.

Destarte, quando Abby menciona Audie Murphy (LaBute, 2014, p. 81) para ilustrar, negativamente, a frouxidão moral de Ben e este não reconhece o nome de um dos mais condecorados heróis de guerra norte-americanos, LaBute dá conta de um abismo geracional e lava a certidão de improficuidade do modelo heróico. Ben não sabe quem foi Audie Murphy, porque o saber é inútil: “knowledge is shit, okay? [...] All learning ever does is remind you of what you haven't got” (LaBute, 2014, p. 82). A mundividência heróica não tem lugar numa sociedade de consumo como a americana, assente em valores como o individualismo, o dinamismo económico e o pragmatismo (Terjesen, 2013, p. 72). Por mais imoral, amoral ou, simplesmente, pusilânime que Ben seja, também é ele que, perante as cinzas dos seus compatriotas, prevê como um arúspice: “This is a national disaster, yes...until the next time the Yankees win the pennant, then we'll all move on from there” (LaBute, 2014, p. 79). Esta fé inabalável no futuro requer cidadãos que, militantemente, ignorem o passado, os seus heróis, e estejam dispostos a tirar partido pessoal de qualquer tragédia.

O porvir como valor requer a eliminação de todas e quaisquer peias, nomeadamente do passado. Pondo de parte o militarismo, que de um certo ponto de vista actualiza a retórica do heroísmo militar, e a solidariedade comunitária, que oferece soluções adossadas a um discurso de matriz moral, Neil LaBute, em *The Mercy Seat*, explora uma possibilidade *incómoda*: o sonho americano também é dos egoístas e dos fracos. Em certos momentos, o cinismo é tanto que o autor parece insinuar que é sobretudo para eles e por eles sonhado e realizado. Aqui-les já não mora aqui.

Referências bibliográficas

- Aristóteles. (2004). *Poética*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Brantley, B. (2002/12/19). Yes, He Survived Sept. 11, but What's in It for Him?. URL: <https://www.nytimes.com/2002/12/19/theater/theater-review-yes-he-survived-sept-11-but-what-s-in-it-for-him.html?searchResultPosition=4>.
- Boliek, M. (2010). *Shock and Awe: the Theatre and Dramatic Literature of September 11th*. Dissertação de Mestrado, Western Washington University. URL: <https://cedar.wvu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1427&context=wwuet>.
- Homero. (2005). *Íliada*. Lisboa: Livros Cotovia.
- Jackson, R. (2009). The 9/11 Attacks and the Social Construction of a National Narrative. In M.J. Morgan (ed.), *The Impact of 9/11 on the Media, Arts, and Entertainment. The Day that Changed Everything?* Nova Iorque: Palgrave Macmillan. URL: https://doi.org/10.1057/9780230101616_3.
- LaBute, N. (2003). *The Mercy Seat*. Nova Iorque: Farrar, Straus and Giroux.
- LaBute, N. (2014). *Plays 1*. Londres: Faber & Faber.
- Lourenço, F. (2005). Introdução. In *Íliada*. Lisboa: Livros Cotovia.
- Moretti, F. (2013). *The Bourgeois. Between History and Literature*. Londres: Verso.
- Nahigian, J. M. (2020). *Modern Day Morality Plays, Machiavels and Meta-Theater: The Classical Dramaturgy of Neil LaBute*. (Tese de mestrado, San Francisco State University). URL: <https://scholarworks.calstate.edu/downloads/6w924h752?locale=en>.
- Terjesen, A. (2013) Is Superman an American Icon? In Mark D. White (ed.), *Superman and Philosophy. What Would the Man of Steel Do?*. Wiley-Blackwell.

Resumo

Na *Iliada*, Aquiles recusa-se a participar na peleja, porque Agamémnon toma para si Briseida, despojo de guerra do rei das mirmídonas. Será este facto sobejamente conhecido o precedente literário que Ben, o protagonista de *The Mercy Seat*, actualiza? Escrita por Neil LaBute no rescaldo do ataque às Torres Gémeas, esta peça de 2002 explora os limites do egoísmo humano: Ben e Abby aproveitam o pó a que milhares de compatriotas foram reduzidos para desfiar filosofia barata na alcova extraconjugal. Tal como Aquiles, que abandona os gregos por despeito, Ben ignora a tragédia nacional e familiar por egoísmo. No entanto, Aquiles continua a ser um herói, Ben, para muitos, um canalha pusilânime. Neste artigo, tentarei aferir as razões subjacentes a esta discrepância.

Abstract

In the *Iliad*, Achilles refuses to take part in the battle, because Agamemnon takes Briseis, as spoils of war from the king of the Myrmidons, for himself. Is this well-known fact the literary precedent that Ben, the protagonist of *The Mercy Seat*, updates? Written by Neil LaBute in the aftermath of the attack on the Twin Towers, this 2002 play explores the limits of human selfishness: Ben and Abby take advantage of the dust to which thousands of their compatriots have been reduced to to spout cheap philosophy in the extramarital bedroom. Like Achilles, who abandons the Greeks out of spite, Ben ignores national and family tragedy out of selfishness. However, Achilles remains a hero, Ben, for many, a pusillanimous scoundrel. In this article, I will try to determine the underlying reasons for this discrepancy.

Super-Homem: Do herói mítico ao guerreiro moderno

Superman: From the Mythical Hero to the Modern Warrior

João de Mancelos

Universidade da Beira Interior

mancelos@ua.pt

ORCID: 0000-0001-5867-9376

Palavras-chave: Super-homem, super-herói, Aquiles, mitos gregos, nova mitologia.

Keywords: Superman, super-hero, Achilles, Greek myths, new mythology.

“Superheroes were born in the minds of people desperate to be rescued.”

— Jodi Picoult, *The Tenth Circle*

Introdução: O eterno retorno dos heróis

Na minha adolescência, uma parte da mesada voava, como o Super-Homem, para o quiosque da esquina, onde regularmente adquiria bandas desenhadas de heróis pertencentes ao universo da Marvel ou da D.C. Comics. Lia as suas aventuras com a mesma avidez que um iniciado escutava os mitos soteriológicos da tribo, numa aldeia longínqua em África, ou os antigos gregos memorizam trechos da *Iliada* homérica e relatavam aos filhos lendas antropogónicas.

De facto, os mitos não morrem; reciclam-se através dos tempos (Jabouille, 1996, p. 13). Aquiles, o herói grego por excelência, vestiu colas azuis e uma capa vermelha para se transformar no Super-Homem; Afrodite já não emerge da espuma, mas exibe a sua beleza, meneando-se numa *passerelle*; Atena, deusa grega do conhecimento, mudou de sexo, deixou crescer uma longa barba, chama-se Alvo Dumbledore e vive na Escola de Magia e Bruxaria de Harry Potter.

Os arquétipos do herói, da donzela e do sábio, entre outros, permanecem, num “continuum” transversal a todos os tempos, lugares e povos. Nas palavras do psiquiatra suíço Carl Gustav Jung (1875-1961), desta galeria, destaca-se o herói, figura que enfrenta obstáculos, protagoniza uma demanda por uma princesa, um elixir ou um tesouro, por exemplo: “The hero symbolizes a man’s unconscious self, and this manifests itself empirically as the sum total of all archetypes” (Jung, 1974, p. 333).

Tal arquétipo oculta-se, adormecido, no inconsciente coletivo; mas, desperta, energicamente, sob a figura de super-herói, na banda desenhada, nos romances gráficos, nos videogames e no cinema. Trata-se de uma nova mitologia, como lhe chamou Richard Reynolds, inspirada, com frequência, em figuras lendárias (Reynolds, 1992, pp. 7-8).

Na cada vez mais extensa galeria de heróis, um se destaca: o Super-Homem, produto da imaginação de Jerry Siegel e Joe Shuster. O primeiro explica sucintamente a epifania que originou este protagonista, bem como as figuras míticas que o inspiraram:

I am lying in bed counting sheep when, all of a sudden, it hits me. I conceive a character like Samson, Hercules, and all the strong men I have ever heard tell of rolled into one. Only more so. I hop right out of bed and write this down, and then I go back and think some more for about two hours and get up again and write that down. This goes on all night at two-hour intervals, until in the morning I have a complete script. (cit. in Dauber, 2021, p. 320)

Nesta comunicação, pretendo demonstrar que o Super-Homem possui qualidades e fragilidades típicas dos heróis da mitologia grega, relativamente aos seguintes aspetos: linhagem, sabedoria, superpoderes, guerra, amor e vulnerabilidade. Embora influenciado por figuras clássicas, o herói moderno possui também características únicas e adequadas à nossa era, que permitiram manter a sua popularidade e torná-lo numa figura transmediática.

Para exemplificar a minha análise, recorro a mitos, lendas, revistas da banda desenhada, filmes e séries. Escoro a minha investigação com ensaios de diversos mitólogos, antropólogos e guionistas.

1. Linhagem

Numerosos heróis da mitologia grega descendiam de deuses, semideuses ou aristocratas. Por exemplo, Héracles era filho do próprio Zeus, pai das divindades, e de uma mortal, Alcmena; Aquiles, o sétimo filho de Peleu, rei da cidade de Ftia, na Tessália, e de Tétis, uma divindade marítima; Jasão, a semente do rei deposto de Iolcos, etc.

Kal-El, o verdadeiro nome do Super-Homem, também apresenta uma ascendência invulgar: é filho de dois extraterrestres de Krypton, Jor-El, um cientista de renome, e Lara, a sua esposa, ambos com poderes invulgares. Quando o planeta, composto sobretudo de cristal, está prestes a desintegrar-se, os pais enviam o bebé numa nave espacial rumo à Terra, para o salvarem do cataclismo (Donner, 1978, cap. 1).

Aí, a criança é descoberta num campo por um casal de meia-idade e sem filhos, Jonathan e Martha Kent. Estes adotam o menino órfão, transmitem-lhe sólidos valores morais e encorajam-no a utilizar os seus poderes ao serviço da justiça. Kal-El, agora conhecido como Clark Kent, passa com eles a infância e a juventude, em Smallville, uma típica localidade rural do Kansas. Depois, parte, incógnito, à aventura na grande cidade de Metrópolis, feita à imagem e semelhança de Nova Iorque (Donner, 1978, caps. 1-3).

2. Sabedoria

Para os filósofos gregos do mundo antigo, a sabedoria incluía características como a virtude, o bom-senso e o conhecimento (Guthrie, 2000, p. 20). Diversas figuras míticas encarnam esta qualidade: saliento Apolo, deus das artes, em geral, e da música, em particular; Atena, divindade da sabedoria e da civilização; ou Hermes, senhor da eloquência e do discurso persuasivo e, como tal, patrono dos oradores e dos arautos.

Também a sapiência, no sentido de *erudição*, é valorizada nas aventuras do Super-Homem. Graças ao seu conhecimento enciclopédico, este é, sem dúvida, o mais culto herói da moderna mitologia. Durante a longa jornada entre o mundo-natal e a Terra, Jor-El, seu pai, educou o menino, através de gravações, tornando-o proficiente em todas as línguas, ciências e artes, pelo que, no término da viagem, Kal-El já era um sábio inigualável. Curiosamente, numa gafe monumental do guionista Mario Puzo, o pai explica ao menino os princípios da Teoria da Relatividade, de Albert Einstein, que apenas seria proposta longo tempo depois do planeta Krypton ser reduzido a pó (Donner, 1978, cap. 3).

3. Superpoderes

A mitologia grega apresenta uma extensa lista de heróis com poderes sobre-humanos: Hermes transformava-se num cometa; Tufão varria a terra com a cauda; Prometeu criava pessoas e animais a partir do barro; Hades ressuscitava soldados e obrigava-os a obedecer às suas ordens, etc. Tais maravilhas continuam a fascinar os leitores das lendas e mitos greco-latinos, pelo que não surpreende que os modernos cartunistas tenham recorrido aos super-poderes como característica quintessencial das suas personagens.

Quando, em junho de 1938, o Super-Homem é apresentado ao público na revista *Action Comics*, o editor, Harry Donenfeld, por pouco não validou a capa, que mostrava o herói a erguer sozinho um automóvel, pois tal constituía uma tarefa inexequível. No entanto, era justamente isto que subvertia o horizonte de expectativas e fascinava os leitores: a capacidade de executar o humanamente impossível (Gent, 2010, p. 53).

De facto, o Super-Homem é praticamente invulnerável à dor; detém uma força hercúlea e, daí, o cognome de “homem de aço”; possui uma visão de raio X que lhe permite perscrutar tanto o interior dos edifícios, como admirar a lingerie de Lois Lane, numa cena humorística do filme dirigido por Donner; tem a capacidade de queimar ou de gelar com um só sopro; e, impressionante, esvoaça entre os arranha-céus de Metrópolis ou ao redor da Terra a alta velocidade (Gent & Heatley, 2010, p. 55). Neste âmbito, tornou-se célebre a apresentação da série *Adventures of Superman*, realizada, entre outros, por Thomas Karr, que magnetizou os telespetadores entre 1952 e 1958:

NARRATOR: Faster than a speeding bullet. More powerful than a locomotive. Able to leap tall buildings in a single bound.

MAN 1: Look! Up in the sky! It's a bird!

WOMAN 1: It's a plane!

MAN 2: It's Superman!
(Karr, 1952, introdução)

Tais palavras viriam a ser referidas numerosas vezes e com pequenas variações em revistas de banda desenhada e programas radiofónicos, ao ponto de se tornarem numa *tag line* e parte da cultura popular norte-americana.

4. Guerra

A mitologia helénica é rica em guerreiros destemidos: destaco figuras como Aquiles, o mais corajoso combatente da Guerra de Tróia; Teseu, que enfrentou e aniquilou o Minotauro; Perseu, responsável por cortar a cabeça à górgona Medusa; e também diversos povos, como os mirmídones e os espartanos, célebres pela sua coragem e destreza em combate.

Sendo o lema do Super-Homem “Truth, Justice and the American Way”, a personagem tudo arrisca no infindável combate contra o crime em Metrópolis. Quotidianamente, combate ladrões, assassinos ou mesmo supervilões. Por vezes, os propósitos deste herói são ainda mais ambiciosos. Dois anos antes do envolvimento dos Estados Unidos da América na Segunda Guerra Mundial, a revista *Look* de 27 de fevereiro de 1940 apresenta uma história de apenas duas páginas intitulada “How Superman Would End the War”. Aqui, o homem de aço aperta Hitler pelos colarinhos, declarando: “I’d like to land a strictly *non-Arian* sock on your jaw, but there’s no time for that!” O Führer, assustado, geme: “Put me down! You’re hurting me!” Por certo que escrever este guião agradou particularmente a Jerry Siegel e Joe Shuster, ambos judeus (Lund, 2016, pp. 106-108).

A reação alemã não se fez esperar, alegadamente pela pena de Josef Goebbels, o ministro da propaganda Nazi. Em 25 de Abril de 1940, no *Das Schwarze Korps*, o jornal oficial das SS, acusou os cartunistas de tentarem lavar o cérebro dos adolescentes norte-americanos:

Jerry Siegel, an intellectually and physically circumcised chap who has his headquarters in New York is the inventor of a colorful figure with an impressive appearance, a powerful body, and a red swimsuit who enjoys the ability to fly through the ether. (...) He advertised widely Superman’s sense of justice, well-suited for imitation by the American youth.

As you can see, there is nothing that Sadducees won’t do for money!
(Rifas, 2021, pp. 42-43)

Com o passar do tempo, o Super-Homem adaptou a sua luta aos desafios da sociedade norte-americana: nos anos trinta, enfrentava vilões como o icónico Lex Luthor, um verdadeiro tudo-em-um: narcisista maligno, homem de negócios sem escrúpulos e cientista louco; na década de quarenta, desbaratava Nazis; durante a Guerra Fria, o alvo mudou para os comunistas; nos anos 70, denunciou o sistema judicial corrupto; recentemente, anunciou a sua bissexualidade e pugnou pela igualdade de género (Fingeroth, 2006, p. 17).

5. Amor

A mitologia grega é fértil em histórias trágicas de amor ou em relacionamentos impossíveis. Recordo Hero, uma sacerdotisa de Afrodite, que vivia em Sisto, no Helesponto, e Leandro, o seu apaixonado, habitante no outro extremo, em Abidos. Todas as noites, o jovem arriscava a vida, atravessando o estreito para se encontrar com a amada. Contudo, no Inverno, durante uma tempestade terrível, afoga-se. Também Orfeu protagoniza uma história trágica: apaixona-se pela ninfa Eurídice, que morre no dia do casamento, picada por uma serpente venenosa. O noivo tenta resgatá-la do submundo; Hades concorda, desde que o músico não volte o rosto para a contemplar. No entanto, sucumbe à tentação, e a jovem fica para sempre cativa nas trevas. Um último exemplo: Alcíone e Ceix eram um par de tal modo apaixonado que até os deuses os admiravam. Contudo, começaram a tratar-se por Hera e Zeus, uma arrogância que desagradou ao Olimpo. Para os castigar, Zeus enviou um raio que causou o naufrágio do navio onde Ceix seguia. O seu corpo deu à costa, e Alcíone, incapaz de suportar o desgosto, afogou-se.

Também a história de amor entre o jornalista Clark Kent, identidade terrena do Super-Homem, e Lois Lane, sua colega no mais importante periódico de Metrópolis, *The Daily Planet*, é trágica porque quase impossível. A timidez e o perigo conduzem o jovem a dissimular a sua condição de herói, perdendo o trunfo maior, que poderia conduzir ambos à felicidade. Tal nervosismo é bem conhecido de qualquer indivíduo caído de amores, concede credibilidade à personagem e adiciona uma nota humorística, ou “comic relief”, à narrativa (Fingeroth, 2006, p. 35). Como assinala o antropólogo Mircea Eliade:

Super-Homem, uma personagem fantástica, tornou-se extremamente popular sobretudo graças à sua dupla identidade: proveniente de um planeta desaparecido após uma catástrofe, e dotado de poderes prodigiosos, o Super-Homem vive na terra sob a modesta aparência de um jornalista, Clark Kent; mostra-se tímido, apagado, dominado pela colega Lois Lane. (Eliade, 1990, p. 155)

Foram necessários 53 anos para que o segredo do Super-homem fosse, finalmente, revelado. Na revista *Action Comics* de janeiro de 1991, Clark, perante a atónita Lois, rasga a camisa, mostra o fato com o icónico “S”, e admite: “Lois, for the past few years, I’ve lived a double life, using the name you gave me after I was forced to use my powers in public to prevent the crash from that experimental spaceplane. Ever since that day, I’ve been both Clark Kent... and *Superman*!” (Fingeroth, 2006, p. 35).

6. Vulnerabilidades

Na mitologia grega, é frequente encontrar deuses, semideuses ou heróis que apresentam fraquezas humanas, sejam elas físicas ou de caráter. Refiro-me, por exemplo, à crueldade de Zeus para com Prometeu; à loucura de Hércules, que chacinou a família; à curiosidade de Pandora, que não resistiu a abrir a caixa de todas as pragas; e ao célebre calcanhar de Aquiles, o seu ponto fraco, que lhe valeu a morte, quando foi atingido por uma flecha de Páris.

Similarmente, o homem de aço possui uma fragilidade: a kryptonite, um material cristalino e de cor esverdeada, proveniente do seu planeta de origem, como o nome indica. O mineral radioativo subtrai-lhe a força e retira-lhe os superpoderes ao ponto de o colocar em perigo de vida. Como tal, diversos arqui-inimigos, com destaque para Lex Luthor, recorrem à kryptonite para tentarem derrotar o Super-Homem. Ao propiciar o hipotético fracasso das suas missões, tal gera suspense, obriga-o a lutar até ao limite e, naturalmente, humaniza-o. No entender de Dorothy Woolfolk, a primeira mulher editora da D.C. Comics, a invulnerabilidade de Super-Homem estava a tornar-se enfadonha, pelo que a kryptonite adicionou interesse e imprevisibilidade às histórias de banda desenhada (Tippens, 2000, p. 2).

Tal como Aquiles, também o Super-Homem quase tombou vítima da sua vulnerabilidade, no filme *Batman v. Superman: Dawn of Justice* (2016), uma mega-produção assente em dispendiosos efeitos especiais gerados por computador e dirigida por Zack Snyder. Bruce Wayne, o cientista que encarna secretamente a figura de Batman, criou uma lança feita de kryptonite. Esta mata o mais icónico dos heróis contemporâneos — temporariamente, já que os argumentistas o viriam a ressuscitar.

Como se justificam tais vulnerabilidades nos heróis míticos de ontem e de hoje? Reconhecer numa personagem uma parte de nós gera identificação; saber que, apesar de todas as qualidades e superpoderes também possui defeitos, humaniza-o; constatar que é de carne e osso, concede-lhe credibilidade. Tal é particularmente importante em figuras como Super-Homem, tão fantástica e inverosímil que é difícil suspender a coleridgiana descrença. Como nota o escritor Nigel Watts, o processo de criar empatia volve-se imprescindível, porque, afinal, a ficção é *para* pessoas e *sobre* pessoas (Watts, 2007, pp. 57-58).

Conclusões: Um herói para a era do terrorismo

Existem numerosos pontos de contacto entre o homem de aço e os protagonistas da antiguidade clássica, atestando a sobrevivência do arquétipo do herói. Nas palavras de Victor Jabouille: “*Mito é a palavra-chave, o traço de união que, tentacularmente, aproxima e, numa distância sem espaço e numa cronologia sem tempo, permite falar de Teseu e pensar em Zorro ou lembrar Édipo e divagar até Rómulo e Remo, Gilgamés, Moisés*” (Jabouille, 1996, p. 13).

Porquê esta sede de odisséias protagonizadas por indivíduos maiores do que a vida? É o prefixo “super” que eleva a expectativa, sacia a sede de justiça e corresponde ao irreprimível desejo de ultrapassarmos a humana condição. Segundo Jacques Marny, autor de *Sociologia das Histórias aos Quadrinhos*, Super-Homem, Homem-Aranha, Mulher-Maravilha ou mesmo uma tartaruga Ninja “são personagens vivos, mágicos da ilusão e da fantasmagoria, mas também são mestres do sonho e símbolos do desejo de poder” (Marny, 1970, p. 277).

Sem surpresa, após os ataques de 11 de setembro de 2001, que iniciaram a era do terror, surgiu uma vaga de filmes protagonizados por super-heróis: *Sucker Punch* (2011), *The Dark Knight Rises* (2012), *X-Men: Days of the Future Past* (2014), *The Fantastic Four* (2015), etc. Os norte-americanos ansiavam quer pela segurança,

quer pela fúria vingativa dos heróis mais amados. Perante a catástrofe, muitos invocaram os deuses e santos da sua devoção. Em meu entender, o mais significativo apelo não proveio destes, mas sim de uma fã que, ao ver desmoronar-se uma das torres do World Trade Center, perguntou, atônita: “Where is Superman?” (Anders, 2011, p. 1).

Referências bibliográficas

- Anders, C. J. (2011, 7 Sept.). Where would superheroes be without 9/11? *Gizmodo: Tech. Science. Culture*. URL: <http://io9.com/5837450/where-would-superheroes-be-without-911>
- Dauber, J. (2021). *American Comics: A History*. New York: W. W. Norton.
- Eliade, M. (1990). *Aspectos do Mito*. Trad. Manuela Torres. Lisboa: Edições 70.
- Fingeroth, D. (2006). *Superman on the Couch: What Superheroes Really Tell Us about Ourselves and Our Society*. New York: Continuum.
- Frensham, R. (2009). *Screenwriting*. London: Howtobooks.
- Gent, M., & Heatley, M. (2010). *Little Book of Superheroes*. Southfleet: G2 Entertainment.
- Guthrie, W. K. C. (2000). *A History of Greek Philosophy: Volume 1, The Earlier Presocratics and the Pythagoreans*. Cambridge University Press.
- Jabouille, V. (1986). *Iniciação à Ciência dos Mitos*. Lisboa: Editorial Inquérito.
- Jung, C. G. (1974). *The Collected Works of C. G. Jung: Symbols for the transformation*. Princeton University Press.
- Lund, M. (2016). *Re-Constructing the Man of Steel: Superman 1938–1941, Jewish American History, and the Invention of the Jewish-Comics Connection*. New York: Palgrave.
- Mancelos, J. de. (2014). Who Needs a Superhero? New Trends in Action and Adventure Movies. In P. Cunha, & S. D. Branco (eds.), *Atas do III Encontro Anual da Associação de Investigadores da Imagem em Movimento* (pp. 162-170). Lisboa: AIN.
- Marny, J. (1970). *Sociologia das Histórias aos Quadrinhos*. Trad. Maria Fernanda Margarido Correia; pref. René Goscinny. Porto: Civilização.
- Reynolds, R. (1992). *Super-Heroes: A Modern Mythology*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Rifas, L. (2021). *Korean War Comic Books*. Jefferson: McFarland.
- Tippens, N. (2000, 6 Dec.). Dorothy Woolfolk, Superman Editor. *Daily Press*. URL: http://articles.dailypress.com/2000-12-06/news/0012060120_1_superman-comics-comic-books-superman-editor
- Watts, N. (2007). *Writing a Novel and Getting Published*. London: Hodder Headline.

Filmografia

- Donner, R., dir. (1978). *Superman: The Movie*. USA: Dovemead Films.
- Karr, T., dir. (1952-1958). *Adventures of Superman*. TV Series. USA: Superman Inc.
- Snyder, Z., dir. (2016). *Batman v Superman: Dawn of Justice*. USA: Warner Bros.

Resumo

Os heróis míticos *não* morrem: reciclam-se através das eras. Nesta comunicação, pretendo demonstrar que o Super-Homem possui qualidades e fragilidades como os protagonistas da mitologia grega. Examinio os seguintes aspetos: linhagem, sabedoria, superpoderes, guerra, amor e vulnerabilidade. Como exemplos, recorro a mitos, lendas, revistas da banda desenhada, filmes e séries. Substancio a minha investigação com ensaios de diversos mitólogos, antropólogos e guionistas de bandas desenhadas.

Abstract

Mythic heroes do *not* die: they recycle themselves through the ages. In this paper, I intend to demonstrate that Superman possesses qualities and frailties like the protagonists of Greek mythology. I examine the following aspects: lineage, wisdom, superpowers, war, love and vulnerabilities. As examples, I resort to myths, legends, comic magazines, movies and series. I substantiate my research with essays from several mythologists, anthropologists, and cartoonists.

Mutantes, máquinas e monstros: rostos da guerra na ficção científica cinematográfica

Mutants, machines and monsters: faces of war in science fiction cinema

Luís Nogueira

Universidade da Beira Interior / Labcom – Comunicação e Artes

luisnog@ubi.pt

ORCID: 0000-0002-9872-4191

Palavras-chave: semiótica, iconologia, narrativa, personagem, retrato, herói.

Keywords: semiotics, iconology, narrative, character, portrait, hero.

Prólogo

A ficção científica aponta-nos ao futuro. Mas primeiro olhemos o passado. A acreditar em Plínio, e na sua *História Natural*, a guerra estaria, ainda que indiretamente, na origem da pintura (e, mais especificamente, do retrato): “unos dicen que se descubrió en Sición, otros que en Corinto, pero todos reconocen que consistía en circunscribir con líneas el contorno de la sombra de un hombre” (Plínio, 2001, p. 74). Tal teria acontecido quando uma jovem retrçou a silhueta do rosto do namorado antes da partida deste para a batalha – episódio plasmado, entre outros, por Joseph Wright of Derby em *The Corinthian Maid* (1784) e Karen Knorr em *The Pencil of Nature* (1994).

Mas, neste ensaio, não olhamos para o passado da guerra, antes para o futuro – ainda que, de algum modo, em obras de ficção científica que constantemente revisitam e recuperam o passado e questionam o presente. Assumimos como missão específica a configuração de uma hipotética galeria de rostos da guerra futura, direcionando a análise e a reflexão para aspetos que, de uma ou outra maneira, nos coloquem em relação direta com faces ou factos decisivos na caracterização das personagens e na explicação dos acontecimentos. Como foco ou moldura, gostaríamos de sugerir o grande plano, tão próprio do cinema, e o plano de pormenor, ainda mais cinemático, como a perspetiva em que operamos mais frequentemente.

Assim, os rostos que aqui evocamos podem ser dos mais variados tipos. Humanos, simplesmente humanos, como em *Mad Max* (1979, 1981, 1985, 2015) ou, muito

particularmente, pelo seu realismo, em *Children of Men* (2006). Pós-humanos: os agentes de *The Matrix* (1999, 2003, 2021), os mutantes de *X-Men: Days of Future Past* (2014), os *terminators* da saga com o mesmo nome. Ou desumanos: o rosto invisível, mas cruel, de Darth Vader ou os esgares de todos os vilões que proliferam nestas obras. Pode ser um rosto de herói (Neo, de *The Matrix* [1999, 2003, 2021], ou Luke, de *Star Wars* [1977, 1980, 1983, 2015, 2017, 2019]), de anti-herói (Mad Max ou Snake Plissken) ou de vilão (os rostos por trás das máscaras do já referido Vader, ou de Immortan Joe, em *Mad Max: Fury Road* [2015], ou de Bane, em *The Dark Knight Rises* [2012]). Pode ser um rosto de soldado (milhares deles, espalhados pelos diversos filmes, mas em particular os guerreiros-monges Jedi, de *Star Wars*), de *alien* (as iterações monstruosas da saga com o mesmo nome são exemplares) ou de androide (vejam-se Dave 8 ou Walter One, de *Alien: Covenant* [2017]). Pode ser um rosto belo: os referidos androides de *Alien: Covenant*, encarnados por Michael Fassbender, ou a T-X, interpretada por Kristanna Loken, de *Terminator 3: Rise of the Machines* (2003). Pode ser um rosto sublime: Neo, em *The Matrix*, ou Furiosa, em *Mad Max: Fury Road* (2015). Ou pode ser feio: nenhum mais do que o predador da saga com o mesmo nome. Pode ser o rosto de uma alegoria: os libertadores Neo, de *The Matrix*, ou Katniss, de *The Hunger Games* (2012, 2013, 2014, 2015), ambos em estilo *cool*. De uma parábola: os rostos metálicos e húbricos dos vários *Terminator* (1984, 1991, 2003, 2008-2009, 2009, 2015, 2019). Ou de uma invulgar fábula: os incríveis rostos dos símios de *Planet of the Apes* (1968, 2001, 2011, 2014, 2017). Podem ser rostos paradisíacos: os habitantes do artifício de *The Matrix*. Ou de um purgatório: as jaulas de *Planet of the Apes*. Ou de um inferno: os rostos apavorados nos *Alien* (1979, 1992, 2017) ou calcinados nos *Terminator*. São todos rostos de utopias, distopias e heterotopias.

Estruturalmente, este ensaio encontra-se dividido em duas partes e um epílogo. A primeira parte relaciona guerra e arte, com particular foco no retrato. A segunda parte está dividida em nove secções, cada uma correspondendo a um tipo de rosto na ficção científica, iniciada com um introito e seguida de uma reflexão, procurando esboçar-se, no conjunto, uma espécie de ensaio-galeria.

Parte I: as artes da guerra

A relação entre guerra e arte conheceu vários momentos ao longo da história, nuns casos mais constante, noutros mais intermitente. Propondo uma muito breve resenha desta conexão entre conflito bélico e manifestações artísticas, deixamos algumas referências: os relevos, frisos e sarcófagos da Antiguidade, com as suas olímpicas e fundadoras gigantomaquias, amazonomaquias ou centauromaquias. O chamado *Mosaico de Alexandre* (100 a.C.), evocação plena e mítica do campo de batalha. A imensa e épica coluna de Trajano. A extensa e magnífica tapeçaria de Bayeux. Os variados manuscritos medievais e as suas múltiplas batalhas. A *Batalha de São Romano* (c. 1438-1440), tríptico de Paolo Uccello. A *Batalha de Alexandre em Isso* (1529), de Albrecht Altdorfer. As pinturas de lutas tempestuosas e épicas de Rubens, e trabalhos similares de John Wootton, Benjamin West, Orlando Norie, Anne-Louis Girodet de Roussy-Trioson, Elizabeth Thompson, Henri Felix Emmanuel Philippoteaux, Alphonse de Neuville, Philips Wouwer-

man, Francisco Goya, Eugène Delacroix ou John Singer Sargent. Os retratos militares heroicos executados por Ticiano, Diego Velázquez, Antoon van Dyck ou Jacques-Louis David.

Durante os séculos XIX e XX, a fotografia faria incursões inúmeras no universo bélico, mas de forma paradoxal: tendo muitos dos maiores fotojornalistas ou fotógrafos documentais percorrido os mais variados pontos do globo para cobrir incontáveis conflitos, estiveram, desde o início, limitados a fazê-lo apenas parcelarmente: ora fotografando *a posteriori* a devastação, ora registrando os intervenientes em pose mais ou menos majestática, mas quase nunca – por impossibilidade técnica – documentando as próprias batalhas, no momento em que estas decorrem. Assim, a fotografia, arte do instante, não conseguiu nunca, de forma plena, registar o momento máximo do conflito, a batalha; e, no entanto, talvez nenhum outro meio ou arte tenha conseguido como ela transmitir a urgência, a premência, a agonia ou a inumanidade dos conflitos, através de olhares como o de Roger Fenton na Crimeia ou James Nachtwey no Afeganistão, Timothy H. O’Sullivan na Guerra Civil Americana ou William Eugene Smith na II Guerra Mundial, entre inúmeros outros. Seria preciso esperar pelo cinema para que essa espécie de sublime dinâmico – tomando aqui um conceito kantiano –, que é o enfrentamento bélico, ingressasse em força na cultura visual ocidental e a crueza estarrecidora das descrições que encontramos na *Ilíada* voltasse ao imaginário universal de forma contundente, muitas vezes, espetacular.

A reta final do século XIX, por seu lado, foi um período de grande especulação acerca de um futuro sombrio e fatal para a humanidade – ou não tivesse sido a época de origem da ficção científica –, de que o clássico *The War of the Worlds* (1898), de H. G. Wells, será talvez o caso mais popular. Como refere John Rieder (2009) em “Fiction, 1895-1926”:

the tensions of imperialist competition clearly underlie one of the most important and prolific veins of sf [science fiction] before the First World War, the invasion stories and forecasts of future war that Wells so decisively transformed in *The War of the Worlds*. (p. 26)

Mais adiante, diz o mesmo autor (2009):

The popularity of future-war stories coincides with the first great industrial arms race, from George Chesney’s phenomenally successful, controversial and influential cautionary tale of a successful German invasion of England, *The Battle of Dorking* (1871), published in the aftermath of Germany’s shockingly swift victory in the Franco-Prussian war, to the Great War itself, the horrors of which far exceeded its many fictional forecasts. (p. 26)

A estas obras, poderíamos acrescentar um título como *La Guerre au Vingtième Siècle* (1883), de Albert Robida, suficientemente explícito na sua temática. Já Farah Mendlesohn (2009), em “Fiction, 1926-1949”, refere que “throughout the 1920s and 1930s, future-war fiction continued to emerge” (p. 55). Se Mendlesohn se refere à literatura, um exemplo no cinema é *La Fin du Monde*, de 1931, de Abel Gance, filme sobre a ameaça de condenação da humanidade e o caminho

para a salvação ecuménica. Não deixa de ser, pois, curioso ou sintomático que aquilo que se passou com a ficção científica na literatura daquele período (final do século XIX e início do século XX) encontre um certo paralelismo no cinema de ficção científica entre a década de 70 do século passado e o tempo presente.

Mas a guerra nas artes é um tema bem ancestral. Disso mesmo nos dá conta Theodore K. Rabb, em *The Artist and the Warrior* (2011), ao afirmar que

every culture devises accounts of its origins, and most such stories give pride of place to military exploits. The ways that victories are won by ancestors may vary widely, but somewhere in the past there has nearly always been a decisive triumph, a moment to celebrate as the start of independence, of a new unity, or even of self-identification. (p. 1)

Remontando à Antiguidade, refere que “for the Greeks battle was an opportunity for heroism and immortality” (p. 1), e que “physical prowess is the key to an immortal name. According to one story, the epitome of such prowess, Achilles, was willing to die young if he could win eternal glory as the greatest of warriors” (p. 1). Como constata, “there was general agreement that valor in battle was one of the supreme individual virtues. That was the lesson of the *Iliad*, and it was also taken up by the visual arts” (p. 12).

Rabb (2011) divide a abordagem artística da guerra em três grupos: o registo visual, a celebração da batalha e a denúncia da guerra (p. xv). Imbricando a dimensão bélica e a dimensão cultural, relaciona arte e guerra desde os assírios e os gregos até ao século XX, ora com ênfase na dimensão coletiva da batalha, de onde se destaca o género pictórico da “batalha sem herói” (p. 114), ora na dimensão individual do retrato com as suas diversas encenações e retóricas. De especial interesse é o contraste que o autor estabelece entre dois contemporâneos nas suas abordagens das dimensões gloriosa e desumana da guerra: David e Goya. É por essa altura, a época napoleónica de impérios e revoluções, que a guerra muda para sempre:

the days when a commander could be convincingly portrayed as a heroic warrior on his horse, echoing the image of the chivalric knight, were almost over. In fact, David himself – like another admirer of Napoleon, Beethoven – was to regard it as a betrayal when his subject, once the embodiment of the spirit of the French Revolution, became increasingly consumed by ambition and self-glorification. *Bonaparte Crossing the Great St Bernard Pass* turned out to be the last masterpiece of this genre in Western art, the final flourish of a tradition that had inspired, among others, Donatello, Verrocchio, Leonardo da Vinci, Titian, Rubens, Bernini, and Velázquez. (p. 158)

A guerra não mais seria a mesma: “In the mechanized age that soon dawned, with its complex logistics and death from great distances, there was little room for the verve of a Napoleon, and certainly not for the grandiose vision of a David” (p. 158).

Posteriormente, seria o cinema a fazer a diferença na representação da guerra, no momento em que a abstração invade a pintura e esta arte se desintereça quase por completo de heroísmos e desesperos:

The atrocity that Picasso evoked was soon to be overshadowed by bombings on a much larger scale in World War II, and by acts of inhumanity in Nazi Germany that descended to depths far lower than any that had been reached before. Europe was entering a time when it became hard to imagine a single painting encompassing monstrosities that made a mere thousand or so victims pale into insignificance. It seemed almost inevitable, therefore, that creative masters should turn to a new art form, film, to respond to this new kind of warfare – both its barbarity and its ability, nevertheless, to draw willing accomplices into its fervor. What is surprising, as war has threatened for the first time to obliterate all mankind, is the continued determination of artists, through moving pictures, to arouse and capture deep feelings that have long been tapped by their predecessors in stone, metal, ceramic, cloth, paper, and paint. (p. 204)

Recuando à Antiguidade, podemos observar que o paralelismo entre a ficção científica e a guerra na Antiguidade é objeto de análise em “*Star Wars and the Roman Empire*”, por Martin M. Winkler (2001), ao afirmar que “the dichotomy of good republic and evil empire fits Lucas’s futuristic society seamlessly” (p. 275). Segundo o autor,

even the visual and verbal references in *Star Wars* to the most evil of all modern empires, Nazi Germany, are consistent with the standard portrayal in American films made after World War II, in which Rome appeared as a totalitarian system modeled on Hitler’s Germany. (p. 275)

Assim, ainda segundo o mesmo autor, “these parallels between the Roman Empire and its usual portrayal in American cinema on the one hand and the science-fiction empire in *Star Wars* on the other can hardly be overlooked” (p. 279). Esta similitude entre os filmes de Lucas e o império romano, tomando ainda como exemplo o clássico *The Fall of the Roman Empire* (1964), de Anthony Mann, é percebida de várias formas, como, por exemplo, na alusão às capas usadas por Marco Aurélio e Obi-Wan Kenobi: “these cloaks as well as the beards the men wear in both films are meant to signify that they are simple but upstanding figures of moral authority. Each embodies the epitome of his civilization” (Winkler, 2001, p. 282). Como diz Winkler,

in spite of its often strange appearance, Lucas’s galactic world is not all that different from an actual and specific era of history — or, more accurately, from the presentation of that history in the cinema. In the popular media of today, both the recreations of the past and the imaginative creations of the future necessarily reveal the moment of their making. (p. 289)

O futuro é somente o presente do nosso passado. Se falamos de rostos, o gênero pictórico do retrato é seguramente o mais relevante. Em *Portraiture*, Shearer West (2004) traça um vasto panorama deste tipo de representação, salientando aspetos como: a centralidade da ideia de semelhança, quando diz que “the Italian word for portrait, *ritratto*, comes from the verb *ritrarre*, meaning both ‘to portray’ and ‘to copy or reproduce’” (p. 11); sendo os retratos, usualmente, individuais, eles são igualmente típicos ou convencionais – “a portrait can be subject to social or artistic conventions that construct the sitter as a type of their time” (p. 21); a his-

toricamente diferenciada importância do retrato, ora de desdém (mais usual) ora de aclamação: “when the French Royal Academy codified a hierarchy of artistic genres in the seventeenth century, portraiture was placed second after history painting” (p. 12). Assim, se é certo que “before the fifteenth century, the practice of commissioned painted portraits of individual sitters was rare” (p. 14), também é sabido que “portraiture is mentioned by such ancient writers as Pliny the Elder, Aristotle, Xenophon, Plato, Cicero, Quintilian, and Horace”, que “although little portraiture remains from the medieval period, there are some notable exceptions in the form of tomb sculpture and portraits of emperors” e que “the fifteenth century is a significant turning point in the history of portraiture as it represented the beginning of a professionalization of European portrait painting” (p. 14).

Ainda segundo a mesma autora, “portraits can be placed on a continuum between the specificity of likeness and the generality of type” e “all portraits represent something about the body and face, on the one hand, and the soul, character, or virtues of the sitter, on the other” (p. 21). Assim, na Grécia antiga, “likeness allows the viewer to see the figure as an individual, but it was also important for the Greeks to evoke virtues that transcended individuality” (p. 26). Já o ideal conhece épocas oscilantes: “deviations from the ideal were unusual in the Renaissance, but they became common in portraits from the nineteenth century onwards” (p. 28). Objeto de reflexão nesta obra são, por fim, as implicações para a semiótica do retrato de aspetos como a pose (equestre, frontal, de perfil, a três quartos) ou a simbologia dos adereços e indumentárias (coroas, cetros, etc.), sendo que,

in each case, these monumental works expressed the majesty of the leader, his control over nature, his military valour, and his towering stature above ordinary subjects. Whether seated on a throne, standing in a full-length format, or sitting astride a horse, these different types of poses became iconically linked with the power and authority of the leader. (p. 77)

Uma outra abordagem à guerra e às suas metamorfoses – mais gráfica, funcional e esquemática, mas não menos ilustrativa – pode ser encontrada em *Soldier: A Visual Story* (Grant, 2009), na qual podemos verificar como, ao longo dos séculos, se foram alterando, em termos de *design*, os mais diversos elementos e dispositivos bélicos, das armas às indumentárias. Aí podemos observar: como as armaduras dos hoplitas gregos se preocupavam sobretudo em proteger as zonas vitais do corpo; como as armaduras pesadas e quase invioláveis atravessaram a Idade Média e o Renascimento, épocas em que a luta corpo a corpo era uma constante; como a progressiva introdução das armas de fogo, contra as quais as armaduras pouco podiam, significou uma supressão das armaduras metálicas em favor de uniformes mais ágeis; como as roupas tecnologicamente sofisticadas das forças armadas atuais quase se confundem, frequentemente, com a indumentária futurista *hi-tech* que encontramos em personagens de muitas das obras cinematográficas analisadas mais adiante.

Parte II: um ensaio-galeria

1. O rosto militar: é severo, pleno de *gravitas* e de moral imaculada. O rosto ideal: ascético, asséptico, impassível. Para os heróis, glorioso, para os soldados, anónimo.

Se a guerra pode ter estado na origem da pintura, ela perpetua-se na essência da narrativa. Dificilmente imaginamos uma narrativa sem algum tipo de conflito, de luta, de batalha, de tensão, qualquer que seja o seu tipo. A guerra seria então o fundamento da narrativa, nas suas duas instâncias primordiais: a personagem e a ação. Como nos diz Todorov (2006), em “Os Homens-Narrativa”, “a personagem é uma história virtual que é a história de sua vida. Toda nova personagem significa uma nova intriga. Estamos no reino dos homens-narrativas” (p. 122). O retrato seria esse epitome de alguém e da sua história, do seu destino, do seu feito.

Se a ficção científica nos mostra o presente do futuro e o futuro do presente, podemos depreender, a avaliar pelas narrativas do género das últimas décadas, que as narrativas anteveem uma espécie de guerra perpétua: o que nos mostram é um futuro constante e profundamente militarizado. Da mesma forma, o seu género-gémeo, a fantasia, parece evocar continuamente a guerra no passado – vejam-se os casos de *The Lord of the Rings* (2001, 2002, 2003), no cinema, ou de *Game of Thrones* (2011-2019) na televisão, para não falarmos de múltiplos casos semelhantes nos videojogos ou na banda desenhada. No centro dessas guerras futuras está essa espécie de *pathos* bélico que espoleta reações de simpatia (heroísmo) e antipatia (vilania), e que permite experiências de empatia que, na sua dimensão catártica, recuperando aqui os ensinamentos aristotélicos, não devem ser desprezadas – afinal, é desse modo que cada sujeito, individualmente, ou cada comunidade, coletivamente, pode purgar, na segurança de uma distância resguardada da crueldade da guerra real, os seus terrores e experimentar a sua piedade. Enquanto o *pathos* provier da representação, da arte e da estética, pode bem denegar-se ou diferir-se a psicopatia ou a sociopatia do quotidiano – a patologia como matéria criativa e artística e a mediatização das violências bem podem ser premissas de sanidade e humanismo, ao contrário do que se possa imaginar por vezes.

Os rostos da guerra que aqui encontramos são não apenas o do soldado e do comandante, integrados nas estritas hierarquias militares, mas também de vários outros intervenientes em conflitos e lutas. Se a militarização do conflito pode ser um critério decisivo para se distinguir uma guerra de outro tipo de querela, este não deve ser exclusivo – na realidade, a guerra civil pode ser feita à margem do militarismo. Quer isto dizer que a guerra pode estender-se das ruas de qualquer metrópole às estrelas nos confins da galáxia, das ruas de Nova Iorque ou Los Angeles (em *Escape from New York* [1981] ou *Escape from L.A.* [1996]) às montanhas de Pandora (em *Avatar* [2009, 2022]) ou aos confins da galáxia, como em *Star Wars*, ou à matriz de código binário, como em *The Matrix*. Nestes universos, podemos encontrar paradas monumentais ou exércitos de avatares evocadores das massas militares napoleónicas ou nazis, seja nos filmes da saga *Star Wars* ou

em *Tron: Legacy* (2010). E podemos encontrar músculos e mercenários um pouco por todo o lado, em particular nos *action movies* de ficção científica, como *Aliens* ou *Predator* (1987, 1990, 2004, 2007, 2018).

Por outro lado, porque o cinema permite antecipar o campo de batalha futuro na sua grandiosidade e amplitude, quase vislumbramos em muitos destes filmes uma espécie de retorno às titanomaquias, gigantomaquias e amazonomaquias da escultura da Antiguidade ou às descrições bem gráficas, sangrentas e colossais da *Ilíada* (Homero, 2019):

Quando chegaram ao mesmo sítio para se enfrentar uns aos outros,
Brandiram juntos todos os escudos, as lanças e a fúria de homens
De brônzeas couraças; e os escudos cravados de adornos
Embateram uns contra os outros e surgiu um estrépito tremendo.
Então se ouviu o gemido e o grito triunfal dos homens
que matavam e eram mortos. A terra ficou alagada de sangue. (p. 111)

2. O rosto messiânico: é um rosto salvífico. Necessariamente, conterà ou adquirirá carisma: caráter e confiança. É o rosto que lidera e liberta.

Apesar de a presença de elementos distintivamente religiosos na ficção científica ser tendencialmente pontual – o que não é de estranhar, sendo a ficção científica o mais secular dos géneros literários e cinematográficos –, uma certa cultura, iconologia ou figuração religiosa acaba por se fazer sentir. *Star Wars* talvez seja a saga onde essa ocorrência mais se faz notar na sua diversidade. Mas, de entre todas as figuras religiosas que podemos identificar nestas histórias, a mais relevante parece ser a do messias. São várias as personagens que, de uma forma ou de outra, em maior ou menor medida, remetem para essa entidade prometida e aguardada, as quais podemos assumir como revisitações mais ou menos explícitas de casos clássicos, sejam de pendor religioso ou laicos, como Prometeu, Spartacus, Super-Homem ou Jesus Cristo, este último o mais notável líder por vir e que se propõe reformar ou revolucionar o modo e as condições de vida de uma comunidade.

Nos filmes em análise, o primeiro exemplo a referir, dado remeter imediatamente para a Antiguidade clássica, é o de Paul Atreides, em *Dune* (1984, 2021), cujo nome significa “destemido”, e que se torna líder dos Fremen. Em *Ender’s Game* (2013), por seu lado, temos Ender, o pequeno estratega genial, a quem o destino escolheu para liderar a guerra contra uma espécie alienígena ameaçadora da humanidade, tragicamente manipulado pelas instâncias militares para cometer genocídio da população inimiga. Na literatura *young adult fiction*, em voga já neste milénio, encontramos os protagonistas das séries *The Hunger Games*, Katniss Everdeen, *Divergent* (2014, 2015, 2016), Tris Prior, ou *Maze Runner* (2014, 2015, 2018), Thomas, como exemplos da figura messiânica que vem libertar as populações, com o seu inegociável ímpeto juvenil, da opressão social, política e/ou empresarial. Em *Star Wars*, por seu lado, é Luke Skywalker quem liderará a resistência e a libertação do império galático opressor e cruel, afrontando pelo caminho o próprio pai e resistindo ao lado negro da Força, sedutora tentação

diabólica que o pretende desviar do caminho do bem (mais tarde será Rey, ironicamente descendente do cruel imperador Palpatine, a assumir esse papel).

Mas talvez os dois casos mais relevantes e eloquentes deste paradigma messiânico sejam o de John Connor, da saga *Terminator*, e, especialmente, Neo, da saga *The Matrix*. No primeiro caso, existe uma coincidência que se revela logo ao nível do nome da personagem, e que é dupla: as iniciais do protagonista não apenas coincidem com as do maior de todos os messias segundo a tradição ocidental, Jesus Cristo, mas igualmente com as do criador deste universo cinematográfico e realizador dos dois primeiros filmes, James Cameron. Teríamos aqui uma dupla dimensão messiânica: John Connor, líder da resistência humana contra as máquinas dominadoras e opressoras; James Cameron, protagonista maior de uma conceção de cinema avassaladoramente popular, capaz de o libertar das suas limitações estéticas e, sobretudo, tecnológicas – fazendo-o, curiosamente e de forma sistemática, no género da ficção científica, colocando humanos contra máquinas (*Terminator*) e contra extraterrestres (*Alien*) ou *aliens* contra humanos (*Avatar*). No segundo caso, além do anagrama contido no nome do protagonista (relido e decifrado, o nome Neo seria *one*, o escolhido), das semelhanças deste com o Super-Homem, reveladas em particular no último plano do primeiro filme da saga, da sua capacidade de praticar o que aparentam ser verdadeiros milagres e da existência de um profeta que anuncia a sua chegada (de forma análoga a João Batista), há um outro aspeto a ter em conta: a sua condição de epítome do *look cyberpunk*, alguém capaz de, até no mundo da moda, seduzir e comandar legiões – aquilo que poderíamos chamar uma espécie de *messiah style* para o século XXI.

3. O rosto-menino/a: é um rosto, ainda e em parte, intocado pelo cinismo, pela intolerância ou pela argúcia. Um rosto à espera da perda da inocência.

Pertencente à *pop culture*, e em certo sentido protagonista da mesma, a ficção científica – nas suas declinações várias, que vão do cinema à banda desenhada, da literatura aos videojogos – é um género, se assim podemos dizer, eminentemente (ainda que não exclusivamente) juvenil no seu apelo, nas suas temáticas, no seu público. Nos casos mais radicais, os protagonistas das suas narrativas cinematográficas chegam mesmo a ser crianças. Exemplos: o pequeno Ender (qual jovem Napoleão), em *Ender's Game*, a pequena Naru (qual pequena Pocahontas), em *Prey* (2022), ou a jovem Amara Namani (qual pequena Joana D'Arc), em *Pacific Rim: Uprising* (2018). Os *kouroi* e as *korai* da Antiguidade talvez nos relembrem essa virtude de jovens a quem o destino, mesmo na morte, não rouba o protagonismo.

Mas não é apenas a idade que funciona como fator de identidade e de identificação nestas produções: a questão de género torna-se igualmente algo a ter em conta. Disso são exemplo, como impressivas encarnações do feminino: a destemida e pioneira tenente Ripley da saga *Alien*, a indomável e maternal Sarah Connor, da saga *Terminator*, a inexpugnável e resiliente Furiosa, de *Mad Max: Fury Road*, a intrépida e abnegada Tris Prior, de *Divergent*, a carismática Katniss, de *The Hunger Games*, ou a perseverante Rey, da última trilogia *Star Wars*, aparente plebeia que veio ocupar – ou melhor, superar – o lugar central anteriormente reservado à princesa Leia.

Teríamos então cada vez mais protagonismo atribuído aos jovens e mais poder às mulheres – às custas dos adultos, inevitavelmente: os vilões grisalhos e idosos, apesar de não serem os únicos, são em número significativo. Exemplos: o implacável Coronel Miles Quaritch, de *Avatar*, o imperador Palpatine, de *Star Wars*, o presidente Snow, de *The Hunger Games*, o grotesco Immortan Joe, de *Mad Max: Fury Road*, o imperador de *Dune*, o antagonista de *Divergent*, David, ou o ditador Vilos Coahaagen, de *Total Recall* (1990, 2012). De igual modo, os adultos em idade maternal não são sempre bem vistos, como acontece com as personagens de Ava Page, diretora da agência WCKD, em *The Maze Runner*, ou de Jeannine Matthews, a líder da facção dos Eruditos, em *Divergent*. Nesta galeria, teríamos então, claramente, duas divisões: a júnior, feita de jovens voluntariosos de coração puro em busca de um mundo melhor, sem pecado ou mácula, e a sénior, feita de adultos corruptos ou inclementes, conservadores ou sinistros, tocados pela ambição desmedida ou a arrogância absoluta.

4. O rosto monstruoso: é aquele que nos repele, nos horroriza ou aterroriza. Que não suportamos. Vil. Que inibe toda a empatia para com aquele que dela mais precisa.

A teratologia, ciência do monstruoso, não consegue liminarmente explicar porque é o monstro, simultaneamente, motivo de fascínio e de repulsa. Nas suas múltiplas formas e ontologias, o monstro é uma das figuras fundamentais da ideia de conflito e um protagonista recorrente de filmes de guerra. Comporta, simultaneamente, uma dimensão estética (o monstro como personagem) e uma dimensão ética (a guerra como monstruosidade), algo de próprio e algo de alegórico. De todos os monstros que povoam o nosso imaginário cinematográfico, talvez o mais contundente na sua morfologia e mais indelével na sua violência seja o *alien* da saga com o mesmo nome, inicialmente concebido por H. R. Giger e filmado por Ridley Scott, capaz de igualar ou superar em crueldade e letalidade os monstros que, da Antiguidade clássica ou da tradição bíblica à fantasia e à ficção científica do último século, se foram revelando: demónios, vampiros, centauros, hidras, quimeras, ciclopes ou leviatãs, entre outros.

De modo resumido, podemos dizer que há duas questões fundamentais relacionadas com o monstro enquanto rosto: por um lado, a tendência para se justapor estética e ética, como se o aspeto monstruoso escondesse um íntimo necessariamente malévolo, de que seriam exemplos acabados, no cinema, o referido *Alien*, de Giger, ou o predador do filme homónimo; por outro lado, a intransponibilidade de uma repulsa e de um distanciamento que o aspeto medonho ou aterrorizante causa em nós, e que nenhuma linguagem pode suplantar, perigando a possibilidade de um convívio ecuménico entre espécies – convívio interestespecies que acaba por se revelar excecional, acontecendo apenas esporadicamente, em universos como *Star Wars* ou *Star Trek* (1966-presente, com hiatos).

O look atroz, agónico ou agonizante é, pois, um fator de distanciamento imediato: julgamos antes de conhecermos. Para ultrapassar esse abismo, um dispositivo é decisivo: a linguagem. Daí que a exploração narrativa, muitas vezes mesmo filosófica, do tema da linguagem como fator de aproximação ou meio de

comunicação seja recorrente. *The Arrival* (1996) é um filme cuja narrativa se constrói, precisamente, em torno da problemática do diálogo (im)possível. O mesmo ocorre em *Alien: Covenant*, no qual o androide David – ainda que de forma perversa – procura comunicar com o *alien*. Ou em *Ender's Game*, no qual a tentativa de comunicação é sabotada militarmente. E em *Starship Troopers* (1997), filme no qual o monstro-mor tem precisamente a morfologia de um cérebro. A barbárie, essa separação cultural, supostamente antagónica em grau incontornável, revela-se, nesta espécie de alegorias, em dois níveis: o visual e o verbal – a separação (visual) é imediata e difícil ou nunca superada (verbalmente).

5. O rosto da máquina: é fechado, inexpressivo, apático, imperturbado, inanimado – programado, mas não vivido. Eterno e invulnerável, por princípio.

Os humanos não guerreiam apenas entre si, nem apenas com monstros, mas com as mais diversas formas de alteridade – poderíamos dizer que a categoria do *outro* assinala o início da guerra. E o outro pode ser também as máquinas. Um subtítulo de um filme, *Rise of the Machines* (2003), terceiro filme da saga *Terminator*, e o nome de uma banda, *Rage Against the Machines*, dão-nos bem a ideia da polaridade em que a nossa relação com as máquinas se dá: por um lado, temos as máquinas que se rebelam contra os humanos, os seus criadores, castigando, qual *nêmesis* inclementes, a húbris humana; por outro, os humanos combatem as máquinas ameaçadoras para garantir a sua sobrevivência – típica revolta da criatura contra o criador.

São máquinas em cujo rosto não vemos a fúria nem a ira, mas precisamente o seu inverso: a chamada *poker face* ou o conhecido *deadpan*. Os ciborgues da saga *Terminator* são os mais notáveis exemplos desta (in)expressividade: eles apresentam-se – e enfrentam-nos – como seres sem qualquer expressão ou emoção transparente, de algum modo indo ao encontro, mas invertendo, a famosa frase com que Winckelmann descreveu e caracterizou a mais excelsa arte humana: a “nobre simplicidade e a calma grandeza” do pináculo grego da Antiguidade – as máquinas revoltosas do futuro mostrariam, então, expressões simples (ou, por princípio, nenhuma expressão), mas não nobres; calmas, mas sem grandeza. Elas seriam entidades impassíveis e imperturbáveis, programas de ação perfeitos, feitos de algoritmos indelévels, *exterminadores implacáveis*.

Da Antiguidade nos vem este programa extra-humano, remontando à figura de Hefesto, deus da tecnologia ao serviço dos congéneres olímpicos, aplicado na criação de todos os seus artefactos e dispositivos, e mesmo de autómatos que o auxiliavam nos seus afazeres. Mas também Pigmalião podia ser evocado. De algum modo, podemos ver em todas as narrativas *cyberpunk* das últimas décadas, sejam elas mais conspicuamente *hi-tech* ou mais sobriamente *lo-tech*, a descendência do trabalho do deus coxo. De algum modo, as máquinas são essa espécie de alter-ego do humano, como se o nosso futuro fosse a máquina – seja ela o *hardware* de um dispositivo físico ou o *software* de uma entidade virtual, de que seriam ilustrações, tomando como paradigma o clássico *The Matrix*, as figuras do Agent Smith, no primeiro caso, e das Sentinels, no segundo.

Exemplar demonstração da importância crescente da figura do androide neste tipo de narrativas, temos o protagonismo cada vez maior atribuído à personagem de David na saga *Alien* – ao ponto de, em *Covenant*, último filme da série, toda a narrativa nos ser contada do ponto de vista do humanoide. Outros casos deste belicismo tecnológico podem ser enumerados: a humanidade digital ou a digitalidade humana de Quorra, personagem de *Tron: Legacy*, capaz de fazer a ponte entre o virtual e o real; as diversas iterações de Robocop, todas elas em tangente clara às condições e concepções filosóficas do transumano e do pós-humano; ou os colossos magníficos e imponentes de *Pacific Rim* (2013), capazes de rivalizar em escala com *kaiju* e arranha-céus.

Em todos os casos, dois aspetos fundamentais ressurgem. Primeiro, e mais uma vez, a questão da linguagem ou da sua impossibilidade – sendo que, ao contrário do monstro, para o qual a linguagem e a comunicação são algo exterior e posterior, algo a ser adquirido, no caso do androide, é através da linguagem, da criação ou da programação de uma linguagem, que o humanoide ganha consciência de si. Segundo, a divergência entre a aparência exterior, em larga medida antropomorfizada, e a mecânica interior, seja no código binário de *Tron: Legacy* ou de *The Matrix*, no endoesqueleto de *Terminator* ou no ciberorganismo de *Robocop* (1987, 1990, 1993, 1994, 2014). Aquele que não fala, não sorri, não ri, não chora, não sangra, não expele, aquele que, no fundo, é irretratável, é mero autómato – esse é o rosto da máquina.

6. O rosto da máscara: é o rosto escondido, o rosto da alteridade, o rosto que pode ser tudo, que não se deixa adivinhar: é o rosto-potência, o rosto-ideia, o rosto-enigma.

Através da semiótica, afigura-se pertinente aproximar as ideias de marcas e de máscaras da guerra. A guerra deixa marcas – para o demonstrar lá temos as cicatrizes nos rostos de personagens como Anakin Skywalker e Kylo Ren, na saga *Star Wars*, o coronel Quaritch, em *Avatar*, Snake Plissken, em *Escape from New York*, John Connor, em vários *Terminators*, ou Caesar, em *Planet of the Apes*. As marcas da guerra podem ser também máscaras, sejam as pinturas-camuflagem, remanescentes do imaginário tribal, em particular dos índios no clássico *western* americano, retomadas, particularmente, em *Planet of the Apes* ou em *Predator*, sejam as máscaras propriamente ditas que proliferam em sagas como *Mad Max* ou *Star Wars* (ao ponto de, neste último caso, as máscaras de algumas das personagens mais importantes deste universo se terem transformado na *intro* das últimas produções do estúdio), de que Darth Vader seria o mais perfeito exemplo – aliás, deve notar-se que, na última trilogia de *Star Wars*, o neto de Darth Vader, Kylo Ren, usa uma máscara como que reestilizada do modelo do avô. Há ainda casos em que máscara e personagem e máscara e ator quase se fundem: aproveitamos a máscara com que a personagem Max, interpretada por Tom Hardy, passa grande parte de *Fury Road* para evocarmos uma outra personagem com máscara emblemática interpretada pelo mesmo ator: Bane, o vilão de *Dark Knight Rises*, cujo rosto nunca é visto, como se a máscara fosse a sua própria cara.

Dois outros elementos que funcionam de forma análoga à máscara são os óculos escuros e os capacetes, que quase podíamos organizar em coleções de forte impacto estético e narrativo, com um *look* múltiplo e um *design* aprimorado, como se observa nos óculos de *Terminator*, de *The Matrix* ou de *Riddick* (2000, 2004, 2013), usados mesmo durante a noite – quase ouvimos o clássico de Corey Hart: “I wear my sunglasses at night.” Quanto aos capacetes, a pluralidade de modelos é deveras impressionante, indo dos clássicos de *Star Wars* aos recentes de *Dune*, passando por *Robocop* ou *Tron: Legacy*. Também com este adereço se podia fazer uma coleção quase infindável, contendo espécimes dos mais diversos materiais e com as mais variadas funções, ostentados pelos mais diversificados agentes, em muitos casos dignos sucessores do “elmo faiscante de Heitor” ou do capacete que Hefesto criou para Aquiles (e que a personagem Magneto, em *Days of Future Past* [2014], revisita).

Espartanos, coríntios, atenienses ou troianos, os capacetes dos exércitos da Antiguidade são tanto um eficaz instrumento de defesa quanto um magnífico dispositivo estilístico: meio casco e meio máscara, ele é impressionante na sua mensagem de simultânea invulnerabilidade e ameaça, na sua estética e no seu *design*. Menos do que isto não se poderia dizer da plêiade de capacetes que encontramos nas sagas de ficção científica das últimas décadas, multiplicando as leituras possíveis dos rostos, umas vezes meramente vislumbrados no seu mistério, outras totalmente imperscrutáveis na sua força.

7. O rosto da moda: é estilizado, desenhado, artificioso. Criado para o impacto, a identidade ou a dissimulação. É na aparência que adquire a sua essência.

Apesar da atenção acadêmica crescente ao figurino, existe um estudo que ainda está por fazer: o das relações da guerra com a moda em geral, e com o figurinismo em particular. Das fardas militares nas coleções de moda *mainstream* aos elementos nazis da indumentária *punk*, muitos são os motivos de interesse que reivindicam esse trabalho. Mas, na sua ausência, há toda uma iconologia do figurino nas guerras futuras que vale a pena ser referida: desde logo, os capuzes, de que os mais célebres exemplares seriam os utilizados pelos Jedi em *Star Wars*, indumentária de verdadeiros monges-guerreiros detentores e protetores da Força, bem como os dos Sith, seus arquirrivais. Mas mais casos merecem destaque: o capuz de Flynn em *Tron: Legacy*, o de Riddick, em *The Chronicles of Riddick* (2004), ou de Paul Atreides, em *Dune*. Todos eles ilustram bem aquilo que, muitas vezes, aparenta ser uma mistura da casualidade da *street fashion* com o despojamento do hábito monacal.

Depois, temos as armaduras, uniformes, fatos e fardas que, apesar do futurismo muitas vezes intemporal e ilocalizável destas narrativas e universos, frequentemente remetem, em fascinante anacronismo ou intertextualidade, para períodos históricos bem conhecidos, sejam as metálicas armaduras medievais, em *The Chronicles of Riddick*, os uniformes fortemente estilizados em *Dune* ou *Star Wars* – ora recordando o impecável aprumo napoleônico ora as imaculadas paradas nazis –, ou os anatomicamente irrepreensíveis e atléticos fatos sintéticos de *Tron: Legacy*. De algum modo, é como se fosse possível refazer a his-

tória do vestuário bélico, indo do mais pretérito (as evocações dos hoplitas da Antiguidade em *Flash Gordon* (1980), ridiculamente atávicos ou sublimemente nostálgicos, dependendo da perspetiva) ao mais vanguardista (os fatos de *Tron: Legacy*, em que quase se fundem a forma com a figura, a roupa com o corpo – no limite, como se o corpo estivesse nu, evocando as estátuas gregas, as roupas desportivas de alta *performance* ou os fatos de super-heróis). Em contraponto a esta perfeição, muitas vezes observados em exércitos ou outras forças de autoridade que preenchem estas narrativas, encontramos a casualidade precária e o caos estilístico dos membros das forças de resistência, seja nos filmes *Terminator* ou *The Matrix*, por exemplo.

Podemos, pois, identificar várias tendências estéticas: o *black is beautiful* que encontramos em Snake Plissken ou nos protagonistas de *The Matrix* e *Terminator*, verdadeiras instituições do *cyberpunk*, ao que se poderia juntar o *diesel punk* de Mad Max; as inspirações do *casual* (nas referidas bolsas de resistência em *The Matrix* ou em *Terminator*, por exemplo), do medieval (as armaduras de *The Chronicles of Riddick*, as tachas e picos de *Escape from New York* e *Mad Max* ou os Klingons de *Star Trek*) e do imperial (em *Star Wars* ou em *Dune*), como se, em alguns casos, estivéssemos perante um *patchwork* à boa maneira pós-modernista ou pós-estruturalista, onde a iconologia e a narrativa soçobram e a semiótica parece falir ao mesmo tempo que se potencia, e, noutros casos, estivéssemos perante a pura ordem e hierarquia político-militar plasmada na impecabilidade uniforme de comandantes e soldados. Em todo o caso, da *Iliada* (Homero, 2019) nos vem o primor e o rigor do *design* das peças bélicas de Hefesto:

depois que forjou o escudo grande e robusto,
forjou para Aquiles uma couraça mais reluzente que o fogo;
e forjou um elmo pesado, ajustado às têmporas,
belo e bem lavrado; e por cima pôs um penacho dourado.
Forjou ainda cnémides de estanho moldável. (p. 432)

8. O rosto mítico: é o rosto arquetípico, o rosto-figura, o rosto que nos retorna à origem de tudo: das ideias, das verdades, das poéticas, das identidades.

Da recorrência da Antiguidade na ficção científica muitos são os exemplos. A dimensão mitológica, constantemente retomada, pode ser observada também no *corpus* cinematográfico que aqui analisamos. Convém referir, contudo, que o entendimento que aqui fazemos de mitologia é duplo: prende-se, por um lado, com uma definição estrita, a qual remete para figuras de um passado suficientemente longínquo para escapar ao escrutínio científico e racionalista, ou seja, reenvia a um imaginário que assumimos como lendário; por outro lado, prende-se com a sua expansão metafórica e secular, que passa pela transposição do conceito, por analogia, para figuras, entidades ou eventos históricos aos quais atribuímos ou dos quais ecoam reverberações míticas. Para aclarar melhor estas duas conceções, diremos que os dois casos podem até coabitar numa mesma personagem: em Katniss, a protagonista de *The Hunger Games*, podemos vislumbrar de forma imediata e evidente a deusa Diana ou Ártemis das mitologias romana e grega, com o seu arco e flecha, mas podemos descortinar também uma figura

histórica que, como dizíamos, conota uma dimensão mítica: Cleópatra. A lenda e a história acabam, pois, por se cruzar ao nível das mitologias.

Outros exemplos do cruzamento mitológico-lendário que podemos encontrar nestes filmes são o já referido modelo-Cristo de Neo, em *The Matrix*, e John Connor em *Terminator*. Ou o Aquiles evocado no Magneto de *X-Men: Days of Future Past*, com o seu capacete claramente helénico. Ou o Golem indestrutível que podemos evocar em *Terminator* e nos múltiplos robôs, ciborgues e andróides que vamos encontrando nestas sagas, como os *jaegers* de *Pacific Rim*, os soldados-robôs de *Total Recall* ou os colossos mecânicos de *Robocop*. Da abordagem secular do mito é exemplo o culto da personalidade de Caesar em *Planet of the Apes*, clara alusão ao general, estratega e imperador romano. E, numa lógica um pouco diferente, podemos pensar nessa época histórica e cinematograficamente mítica que é o *wild west* americano, com toda a cenografia e iconografia que lhe são próprias, das extensas paisagens áridas às batalhas e cortejos a cavalo, os quais podemos ver retomados em *Planet of the Apes*, *Star Wars* e *Avatar*. De igual modo, podemos notar em *Star Wars* a presença do Japão medieval, e da sua figura mais emblemática – o samurai. E uma clara alusão a Che Guevara pode ser registada em *Escape From L.A.*, na personagem de Cuervo Jones.

9. O rosto mutante: é aquele que nunca estabiliza, que não coincide inteiramente consigo mesmo – é um rosto em devir, em metamorfose.

Os mutantes na ficção científica são os mais variados. Aqui, tomaremos apenas duas sagas como exemplares dessa condição transumana: *Planet of the Apes* e *X-Men*. São dois exemplos de uma hipótese de cruzamento entre a ambição antropológica e a vontade hermenêutica na ficção científica. No primeiro caso, é como se se desse, ao nível da existência humana, uma inversão da seleção natural de Darwin: os humanos veem-se privados de linguagem, de liberdade, de tecnologia, no fundo, de cultura. O humano retorna à barbárie e os macacos caminham para o pináculo da civilização, liderados por um sábio e imperturbável Caesar. O ser humano é colocado no lugar dos seus arqui-alter-egos: os símios. Zoofilia e tecnofilia ganham aqui novos contornos: o amor já não é para com os animais, mas provém deles; o amor à tecnologia manifesta-se sob a forma de carência: um dos motivos para os humanos perderem o seu lugar supremo é precisamente essa perda da vantagem tecnológica.

No segundo caso, o humano não regrediu para uma condição infra-humana, mas, pelo contrário, conhece o seu novo estádio evolutivo numa espécie que dele deriva, mas o supera: os chamados X-Men. Se em *Planet of the Apes* conhecemos o *homo inferior* na sua máxima vulnerabilidade, em *X-Men* os mutantes são o *homo superior*, o próximo salto na linha da evolução, o qual acrescenta fatores diferenciadores que são, ao mesmo tempo, sinal de força e de fragilidade: poderes quase mágicos e em igual medida temidos. Mas o *homo superior* é também, como se de uma maldição se tratasse, a origem da *machina superior*, as Sentinelas, espécie de robôs incansáveis, infalíveis e invulneráveis na sua perseguição e luta contra os mutantes. Através de *Days of Future Past*, pretendemos entreabrir, apenas, uma porta para um outro mundo de rostos e seres, no qual a mutação

pode ser vista como um fator que liga ficção científica e super-heróis; e por aí poderíamos estabelecer ainda um outro vínculo: entre super-heróis e mutantes e deuses e semideuses da Antiguidade: não são assim Hércules ou Aquiles, esse mutante banhado até ao calcanhar, lugar da sua vulnerabilidade?

Epílogo

O rosto do medo: é o rosto refletido, que se contempla nas alegorias e metáforas que as faces alheias lhe/nos devolvem. O humano é o lugar do outro.

Existe um plano de pormenor, muito fechado, dos olhos do incansável *Terminator* muito semelhante ao plano de Caesar com que abre *Dawn of the Planet of the Apes* (2014). É como se, em espaços e tempos incomensuráveis, um jogo de olhares atravessasse o universo e, nesse jogo, através de dois dos seus alter-egos, o humano se confrontasse consigo mesmo, com as suas limitações, as suas potencialidades e o seu destino. Nessas personagens, podemos observar duas das vertentes mais perigosas da ação humana: a narcísica e a húbrica – e, nelas, a glória e a queda.

Nesse aspeto, não foram poucas as narrativas e contos de aviso que a literatura, a pintura ou o cinema nos legaram. Aqui, nestes dois planos, é sobretudo isso que se nos revela: o medo e a megalomania, a miséria e a magnificência. É como se o humano se refletisse nos olhos de macacos e máquinas: capaz de se superar e simultaneamente de sucumbir, raivoso e arruinado, olímpico e impotente. O humano revela-se o inimigo de si próprio, nas e das suas alteridades – ele configura-se com os, e nos, seus próprios medos: medo do outro e medo de si mesmo, ansiando por um retorno a uma idade de ouro mítica e irrecuperável ou pela instauração de uma paz perpétua sempre adiada e intangível. O humano é o rei dos reis de Shelley (2012): “My name is Ozymandias, king of kings: / Look on my works, ye mighty, and despair!” (p. 327).

No fim, fica uma pergunta, remetendo para o mais ancestral princípio das artes e das atividades, a mimese: que rostos são estes? Do futuro ou do presente? Do devir ou do passado? Na realidade, é a um múltiplo jogo ou processo de imitações que assistimos: um futuro que imita todas as guerras do passado, da Antiguidade agónica às revoluções civis, da Idade Média às guerras mundiais, das guerras civis ao terrorismo; e todos os seus agentes. Cumprindo um propósito catártico, estas obras estão a salvo de qualquer ataque moralista: a mediação figurativa, narrativa ou artística da guerra permitiria dispensar a participação do sujeito ou do cidadão na mesma. Que uma propensão ao maniqueísmo se revele – os bons impolutamente bons e os maus inapelavelmente maus – também não deve ser motivo de censura: na educação moral do indivíduo, não é suposto as fronteiras entre o bem e o mal serem claras e impermeáveis? Mas se corresponder a um fervor ou um desejo militarista, belicista ou agónico, toda a arte se torna eticamente indefensável. Que o género que aqui resolvemos abordar, a ficção científica, contenha, ao mesmo tempo, uma vertente despreocupada e lúdica tendencialmente juvenil e uma *gravitas* filosófica que chama a si as mais profundas reflexões pode indiciar um equilíbrio entre o mimético e o hermé-

tico que valorize estas obras enquanto dispositivos de especulação, retrospeção e prospeção antropológica.

Bibliografia

- Grant, R. G. (2009). *Soldier: A visual history of the fighting man*. Londres: Dorling Kindersley.
- Homero (2019). *Iliada*. Lisboa: Quetzal.
- Mendlesohn, F. (2009). Fiction, 1926-1949. In M. Bould, A. Butler, A. Roberts, S. Vint (Eds.), *The Routledge companion to science fiction* (pp. 52-61). Londres: Routledge.
- Plínio El Viejo (2001). *Textos de historia del arte*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Rabb, T. K. (2011). *The artist and the warrior: Military history through the eyes of the masters*. New Haven: Yale University Press.
- Rieder, J. (2009). Fiction, 1895-1926. In M. Bould, A. Butler, A. Roberts, S. Vint (Eds.), *The Routledge companion to science fiction* (pp. 23-31). Londres: Routledge.
- Shelley, P. B. (2012). Ozymandias. In D. H. Reiman, N. Fraistat, N. Crook (Eds.), *The complete poetry of Percy Bysshe Shelley (volume III)*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Todorov, T. (2006). *As estruturas narrativas*. São Paulo, Brasil: Perspectiva.
- West, S. (2004). *Portraiture*. Oxford: Oxford University Press.
- Winkler, M. M. (2001). Star Wars and the Roman Empire. In M. M. Winkler (Ed.), *Classical myth & culture in cinema* (pp. 272-290). Oxford: Oxford University Press.

Resumo

A guerra – aqui entendida num sentido lato, e englobando múltiplas iterações em termos de escala, protagonistas e motivações – é, seguramente, uma das temáticas mais presentes no cinema de ficção científica das últimas cinco décadas. Sagas como *Planet of the Apes*, *Star Wars*, *Mad Max*, *Terminator*, *The Matrix* ou *The Hunger Games* são, a esse propósito, bem demonstrativas, como o são os filmes *Escape from New York*, *Dune*, *Children of Men* ou *Avatar*. Trata-se de obras que, independentemente do juízo cinéfilo ou do estatuto crítico das mesmas, ocupam um lugar de destaque no imaginário e na cultura ocidentais. O que pretendemos, neste ensaio, é organizar uma galeria de retratos dos principais protagonistas e antagonistas dessas narrativas. Para tal recorreremos a uma abordagem híbrida e heterogênea, multi-, trans- ou mesmo a-disciplinar, dependendo da perspectiva adotada a cada passo: propomo-nos operar uma semiótica alargada que reenvie ou se cruze com um conjunto de noções provindas da filosofia, da narratologia, da religião ou da estética, num repertório organizado em tríades concetuais que nos permitirão pontos de vista múltiplos sobre os retratados e, desse modo, detetar os signos e sinais da sua condição enquanto rostos-ideia, rostos-arquétipo ou rostos-figura: o humano, o pós-humano e o desumano; o herói, o anti-herói e o vilão; o soldado, o *alien* e o androide; o belo, o sublime e o feio; a alegoria, a parábola e a fábula; o paraíso, o purgatório e o inferno; a utopia, a heterotopia e a distopia. Através da análise destes rostos da guerra futura, pretendemos esboçar a hipotética galeria/iconologia de um devir bélico da condição humana.

Abstract

War – understood here in a broad sense, and encompassing multiple iterations in terms of scale, protagonists and motivations – is certainly one of the most present themes in science fiction cinema of the last five decades. Sagas such as *Planet of the Apes*, *Star Wars*, *Mad Max*, *Terminator*, *The Matrix* or *The Hunger Games* are, in this regard, very demonstrative, as the films *Escape from New York*, *Dune*, *Children of Men* or *Avatar* are. These are works that, regardless of the cinephile's judgment or their critical status, occupy a prominent place in the Western imagination and culture. What we intend in this essay is to organize a gallery of portraits of the main protagonists and antagonists of these narratives. To do so, we will resort to a hybrid

and heterogeneous, multi-, trans- or even a-disciplinary approach, depending on the perspective adopted at each step: we propose to operate a broad semiotic approach that sends or intersects with a set of notions arising from philosophy, narratology, religion or aesthetics, in a repertoire organized in conceptual triads that will allow us multiple points of view and, in this way, detect the signs of the portrayed in their condition of faces-idea, faces-archetype or faces-figure: the human, the posthuman and the inhuman; the hero, the anti-hero and the villain; the soldier, the alien and the android; the beautiful, the sublime and the ugly; the allegory, the parable and the fable; the paradise, the purgatory and the hell; the utopia, the heterotopia and the dystopia. Through the analysis of these faces of the future war, we intend to outline the hypothetical gallery/iconology of a warlike development of the human condition.

La Historia suspendida en los discursos de *Lions for lambs* de Robert Redford

History suspended in the speeches of *Lions for lambs* by Robert Redford

Ignacio Roldán Martínez

Universidad Internacional de la Rioja

Grupo de investigación Innovación, Identidad y Literaturas en Español (INILE)

ignacio.roldan@unir.net

ORCID: 0000-0002-3582-4873

Palabras clave: Guerra de Afganistán, soldado, discurso, Historia, espacio narrativo, interpretación.
Keywords: War in Afghanistan, soldier, speech, History, narrative space, interpretation.

Filmada seis años después de la caída de las Torres Gemelas y de la invasión de Afganistán por parte de una coalición occidental, *Lions for Lambs* (2007) es, según declara su director Robert Redford y confirma el guion de Carnahan, una reflexión sobre las razones del desconcierto que aqueja a la sociedad estadounidense y una llamada a que la juventud asuma su responsabilidad en la tarea de dar forma al mañana. Quince años después del estreno de la película, la coalición ha abandonado de manera precipitada Kabul, interpretando una retirada que en el imaginario de Occidente recuerda a la impotencia de las últimas legiones romanas frente a los bárbaros; un escenario en el que, además, la Rusia de Putin ha invadido Ucrania, país fronterizo con países de la OTAN y de la Unión Europea, trayendo de nuevo la guerra a un continente cuya reciente identidad se había elaborado en torno a la paz. Esta sucesión de hechos que acabamos de enumerar se articula de manera gráfica en la siguiente figura:

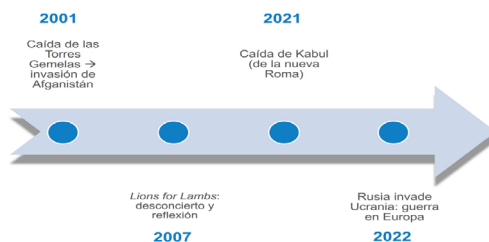


Fig. 1 – Articulación de hechos desde el 2001 al 2021 en relación con *Lions for Lambs* (elaboración propia)

Claves iniciales: espacios y proyecciones temporales

Lions for Lambs plantea en los primeros minutos las claves de una trama que se sitúa en pleno conflicto. La primera de esas claves es el contexto de las bajas en la guerra de Irak (paralela a la de Afganistán e iniciada en 2003), que el estudiante Todd Hayes escucha en la televisión. La segunda, la distribución de parejas en tres escenarios:

- a) el despacho del senador Jasper Irving (Tom Cruise), entrevistado por Janine Roth (Meryl Streep);
- b) las montañas de Afganistán, en la que dos soldados, el estadounidense de origen mexicano Ernest Rodríguez (Michael Peña) y el afroamericano Arian Finch (Derek Luke), se juegan la vida;
- c) el despacho del profesor Stephen Malley (Robert Redford), en el que ha convocado a Todd (Andrew Garfield).

Son escenarios que permiten imaginar lo que va a ser el curso de la película: tres diálogos de los cuales solo uno contempla -y transcurre en- la realidad-real exterior, la primera línea de combate, en la que dos soldados se juegan la vida. Los otros acontecen en la seguridad de un espacio cerrado: el del senador y la periodista es de carácter estratégico, orientado a los resultados políticos y a la opinión pública; el del profesor y el alumno es de carácter educativo, pues Stephen intenta despertar el compromiso de Todd, que pasa necesariamente por tomarse en serio su formación. Realidad-real, estrategia y compromiso versan sobre el presente; pero, además, los dos últimos, estrategia y compromiso, incluyen también la proyección temporal hacia el futuro.

Es precisamente esta proyección la que nos va a permitir contemplar *Lions for Lambs* como una narración inconclusa, y la que nos invita, incluso, a releerla (revisiónarla y reinterpretarla) a la luz de la repentina y estrepitosa caída de Kabul en 2021. Desde nuestra posición, podemos adivinar en la cronología del terror que prepara la periodista Janine la de los errores cometidos en la guerra, a los cuales hace referencia el senador Irving. En esta sucesión de equivocaciones, el plan que ahora presenta el senador para ganar la guerra en Afganistán y conquistar el corazón del pueblo estadounidense es un eslabón más.

Las figuras de la trama: renuncia, diálogo, compromiso

Para Cabezuelo-Lorenzo (2010), la diversidad de personajes permite contar “las historias de gente de diferentes estratos sociales, desde senadores a jóvenes de barrios populares, que sienten el compromiso por hacer de su país y del planeta un mundo mejor” (p. 146). Para dar cuenta de su papel en la trama, conviene añadir un criterio más a la clasificación basada en espacios seguros -por cerrados- y espacios de riesgo -por abiertos-. Este criterio se basa en la dicotomía entre los que convocan y los convocados.

Son dos los que convocan: el senador Jasper Irving y el profesor Stephen Malley. En la primera aparición de ambos los vemos enfrentados a estadísticas. Irving, a las que analizan la percepción del presidente por parte de la nación, y la confianza en el partido republicano y su capacidad para ganar la guerra; Mal-

ley, a la asistencia a clase (una estadística, al fin y al cabo) de sus alumnos. Más tarde confirmaremos que sus visiones difieren: si el senador ve en sus estadísticas meros porcentajes, el profesor, tras estos, descubre personas (Cabezuelo-Lorenzo, 2010): en concreto, a Todd Hayes.

Y es que Irving es un representante de la clase política actual. Su visión se apoya en estudios de opinión y sondeos, y en pruebas de telegenia. Y por más que la estrategia que propone parece orientarse a ganar la guerra, lo que realmente le interesa es la carrera interna de los partidos por el poder.

Por su parte, Stephen Malley se nos presenta como un verdadero maestro, un educador en sentido clásico. Su diálogo con Todd recuerda el estilo socrático: plantea dudas, para que el alumno saque lo mejor de sí mismo. Y lo hace desde una experiencia -desde una memoria- que es mayor que la de su alumno. Su finalidad es moral, razón por la cual no habla tanto de estadísticas, sino de personas: sabe que lo que impulsa a la acción son los modelos; en este caso, sus antiguos alumnos Ernest y Arian. La historia de ambos debe ser conocida para que Todd pueda elegir si volver a clase o conformarse con un notable a cambio de no asistir.

Los convocados son Janine y Todd. Este representa a la juventud actual cínica y desencantada. Tras confesar a su profesor que de sus clases le apasionaba el pensamiento político de los clásicos, declara que detesta la hipocresía y las palabras huecas de los políticos contemporáneos. Sus valores de hace no tanto se han apagado: los reduce a su intención de pagar sus impuestos y parar en los semáforos... nada más. Ha renunciado. Su desencanto es tal que su crítica alcanza tanto al profesor como al político: “Aquellos que no saben y no son capaces de hacer una cosa, sin embargo, enseñan cómo hacerlas”; y es que profesores y políticos son semejantes: “nunca dicen nada aunque no paren de hablar”. Esta ausencia de palabras verdaderas es la causa de que Todd se cierre al futuro. Y, es curioso, su cinismo y desencanto son similares a los de la ya madura Janine Roth.

Janine es, en *Lions for Lambs*, un personaje especialmente trágico. Podemos suponer que la periodista pertenece a la misma generación de Stephen, la de la reivindicación de los derechos de los afroestadounidenses, la de las protestas contra la guerra del Vietnam, la que exigía reglas a los políticos como consecuencia del Watergate: una generación que se definía a sí misma como demócrata y defensora de los derechos civiles, abanderada por un periodismo incorruptible que había hecho de estos ideales su carta de presentación. Ahora, la mirada de Janine es, desde el primer momento, la de una nostalgia teñida por el desencanto. Durante su entrevista con el senador Irving, sus réplicas son rápidas, certeras. Aun así, estas no hacen mella en el discurso de su oponente, el cual parece comprender a la perfección el estilo de la periodista: es un combate de igual a igual, en el que el senador tiene las de ganar.

Más allá de los espacios cerrados que reúnen a convocantes y convocados, Ernest y Arian constituyen la piedra de toque. Las acciones que llevan a cabo, los padecimientos que sufren, obligan al espectador a cuestionarse por la bondad o no de las actitudes de los personajes que acabamos de describir.

Para Cabezuelo-Lorenzo (2010), Ernest y Arian

Han aprendido de su adolescencia en los barrios periféricos más duros de Estados Unidos que sobrevivir no es fácil y que hay que luchar (...) Arian y Ernest, en clase proponen en una lección sobre Relaciones Internacionales, una política de compromiso no sólo para el Gobierno, también para sus ciudadanos. (p. 155)

No son huecas sus palabras, pues están llenas de contenido, de sinceridad. Cabezuelo-Lorenzo (2010) apunta a que su origen humilde los lleva a alistarse para “labrarse un futuro mejor” (p. 148). Más acertada parece la opinión de su profesor Stephen Malley, quien resalta su compromiso. Podríamos añadir entre sus motivaciones su deseo de ser protagonistas, de participar de la Historia.

Narración inconclusa

Si *Lions for Lambs* es una narración de carácter fílmico, es obligado preguntarse por su acción. Si dejamos de lado otros espacios que podríamos considerar como no centrales (el taxi, la redacción), vemos cómo la acción se desglosa en tres, cada una de las cuales la encarna una de las parejas que hemos descrito. El problema estriba en identificar cuál de ellas es la principal en la trama.

Para ello, podemos adoptar como criterio de selección el desenlace: ¿cuál es la acción cuyo desenlace se nos narra en último lugar?: la de Todd. Podría pensarse que la acción principal es la que ocurre en las montañas de Afganistán. De hecho, algunos críticos -como FathStaff, 2007- llegan a considerar como acción primaria la entrevista entre Irving y Janine; y, sin embargo, existe una relación directa entre la historia de los dos amigos y la de Todd, pues este se siente interpelado por ella para asumir un compromiso. Porque en eso consiste lo que vemos y oímos en la última escena: la pregunta de su compañero de residencia -“¿Ya sabes la nota que te va a poner?”- queda en el aire, sin respuesta: Todd se ha sentido golpeado por la historia de Arian y Ernest, y su rostro nos indica que se está planteando, de forma agónica, si volver a asistir a las clases de Stephen Malley. El compromiso es, según Cabezuelo-Lorenzo, la “idea-fuerza motor de toda la película” (2010, p. 144).

Ahora bien: ¿quién se hace cargo del relato? La respuesta es simple: hay una instancia que se encarga de narrar la trama completa y que hace actuar a las figuras cuya acción tiene lugar en cada uno de los espacios mencionados: es el ente enunciador o meganarrador¹. Este cede la voz narrativa a dos subnarradores: el senador y el profesor. En efecto, Irving narra a Janine la evolución del conflicto tras los atentados del 11-S y, sobre todo, la operación actual en marcha; y el profesor Stephen Malley narra a Todd sus recuerdos sobre Ernest y Arian. Sin embargo, no encontramos un subnarrador que se haga cargo de contar la lucha agónica de estos dos últimos por sobrevivir, en las lejanas montañas de Afganistán: es el meganarrador quien recurre a la mostración sin intermediarios. Y

¹ “[...] el único narrador ‘verdadero’ de la película, el único que merece por derecho propio esta denominación, es el gran imaginador o, por llamarlo de otra manera, el ‘meganarrador’, el equivalente del ‘narrador implícito’” (Gaudreault y Jost, p. 57).

es que en los despachos se narra, mientras que en la realidad-real se actúa sin filtro de ningún tipo.

Es precisamente esta última acción la única que concluye para sus protagonistas. La que acontece en los espacios cerrados consiste en palabras, y estas quedan a la espera de cómo personajes de carne y hueso actúen en el exterior. Janine

se enfrenta al senador y a su editor porque no quiere ser una mera pieza en el engranaje de la transmisión de noticias del poder a la sociedad a través de la televisión, [pero] termina cediendo y publicando la exclusiva que le ha dado el senador, aunque no crea en ella, ni haya podido corroborarla por otras vías o con otras fuentes. (Cabezuelo-Lorenzo, 2010, p. 152)

Janine encarna, como Todd, la renuncia a sus ideales, entre los cuales la verdad es el más importante. De hecho, se ha rendido a lo que Varela (2009) denomina “periodismo figurante”, mero altavoz de la publicidad gubernamental: “Se yerra cuando se acepta dar publicidad a un acontecimiento que está diseñado para captar la atención del público mientras se restringe la parte oculta, la verdad” (párr. 13). Varela insiste en la necesidad de que el periodista busque activamente la información, el contexto que la explica y los detalles que ayuden a comprenderla. Por eso Janine es una figura derrotada, desencantada después de tanta lucha. ¿Podemos decir que su acción ha llegado a su término? Desde nuestro punto de vista, su cierre es falso: parece una narración conclusa, pues la alianza política-periodismo ahoga los ideales. Sin embargo, la decisión de Janine supone renunciar a las preguntas, no cuestionar la situación actual tal y como la plantea el senador Irving, y Washington D.C., con sus monumentos conmemorativos y sus memoriales, no dejará de golpear su conciencia.

Si atendemos a la acción principal, la que tiene a Todd como protagonista, su conclusión pasa por una respuesta suya. Esta es una de las razones por las que, en *The Hollywood Reporter*, Ray Bennett (2007) describe *Lions for Lambs* como “a well-made movie that offers no answers but raises many important questions [una película bien hecha que no ofrece respuestas pero que sugiere muchas e importantes preguntas]”. A esta ausencia de conclusiones se refiere también Fernández Aguado (2016): “El problema es que tras las grandes preguntas planteadas no se adivinan respuestas. La cuestión debería ser: y ahora, ¿qué? Pero en ese punto Robert Redford no ofrece senderos” (párr. 8).

Grau no ve en la falta de respuestas un defecto, pues, si bien coincide con que la película deja “un final abierto a un futuro desconocido”, recuerda que las dudas son “lo más valioso, como parte irrevocable del proceso de aprendizaje, de la toma de conciencia, que la película en definitiva promueve” (2008, párr. 9). Dicho de otra manera, la obra pretende provocar en el espectador una reflexión acerca del compromiso, razón por la cual Cabezuelo-Lorenzo (2010) no la considera un filme bélico, sino de denuncia social. Aunque parece más adecuado considerarla, más que una denuncia, una

Reflexión sobre la realidad actual que vive nuestro mundo, caracterizado en estos días por una fuerte crisis económica, ligada a una fuerte crisis de valores y pérdida de fundamentos éticos traducidos en el pasotismo y relativismo de nuevas genera-

ciones que huyen del compromiso y se escudan en excusas de lo más variado para luchar por un mundo mejor. (Cabezuelo-Lorenzo, 2010, p. 143)

Al fin y al cabo, la guerra está lejos y no aparece afectar personalmente a cada uno. Ni siquiera a los políticos que deberían rendir cuentas. Como Fallows recuerda:

Most other public figures (...) have put Iraq behind them. In part this is because of the Obama administration's decision from the start to "look forward, not back" about why things had gone so badly wrong with America's wars in Iraq and Afghanistan. But such willed amnesia would have been harder if more Americans had felt affected by the wars' outcome. For our generals, our politicians, and most of our citizenry, there is almost no accountability or personal consequence for military failure. [La mayoría de las otras figuras públicas (...)] Esto se debe, en parte, a la decisión, desde el principio, del gobierno de Obama de "mirar hacia adelante, no hacia atrás" acerca de por qué las cosas se habían hecho tan mal en las guerras de Estados Unidos en Irak y Afganistán. Pero tal amnesia voluntaria hubiera sido más difícil si más estadounidenses se hubieran sentido afectados por el resultado de las guerras. Para nuestros generales, nuestros políticos y la mayoría de nuestros ciudadanos, casi no hay responsabilidad ni consecuencias personales por el fracaso militar.] (2015, párr. 21)

Conviene recordar que *Lions for Lambs* pertenece a una corriente gestada desde principio del siglo XXI, y en la que, de alguna manera u otra, podrían inscribirse directores independientes como Reitman, Carthy, George Clooney y el mismo Robert Redford. Sánchez-Escalonilla (2016) incluye también a la pareja Jonathan Dayton y Valerie Faris. Estos "han compartido con Alexander Payne un interés común por abordar verdaderos conflictos humanos en un contexto de crisis, a través de la fórmula Indiewood"² (p. 22). Según este autor, en los filmes de estos directores aparece la reflexión sobre la dinámica del éxito y el fracaso, e incluso sobre la frustración.

En el caso de la película que nos ocupa, si la finalidad es la reflexión, parece obligada la "ambición expositiva, [el] atreverse a visitar tres grandes temas, como la enseñanza con el periodismo y con la política, en pos de un juicio que opone el primero con el tercero por vía del segundo" (Grau, 2008, párr. 9).

Sin embargo, la acción es una: tanto las suaves transiciones de un espacio a otro como la articulación de los distintos discursos -político, periodístico, docente y cívico militar- conducen a un solo discurso, en el que todos los personajes parecen articulados entre sí. Las palabras y acciones relatadas o mostradas convergen

² "Entre los ocho rasgos predominantes de esta generación Indiewood se encuentran la proyección de sus problemas domésticos sobre un escenario nacional en crisis; un optimismo esperanzador en la resolución de los conflictos; la representación épica de ciudadanos corrientes; la inspiración en arquetipos cinematográficos surgidos durante el New Deal; la denuncia o referencia a derechos civiles amenazados; la intrusión política en las libertades del ciudadano; el uso de imaginarios narrativos del sueño americano tales como el viaje, la frontera y la refundación doméstica; y, por último, la importancia de la conciencia generacional ante el pasado y el futuro" (Sánchez-Escalonilla, 2016, 23).

en Todd, y permiten preguntarse por cuál de los discursos es el más congruente con la realidad. La pregunta queda abierta: la Historia queda en suspenso. El mérito del filme es el final abierto, ese plano en el que Todd mira la televisión, tal y como hacía al principio del filme, pero con un rostro que ahora expresa la duda, la agonía interna de quien se ha sentido removido e intuye que tiene que tomar una decisión. La conversación con el maestro no le ha dejado indiferente,

La descripción de las distintas configuraciones espaciales y de los personajes realizada hasta ahora permite aventurar la estructura representada en la siguiente figura:

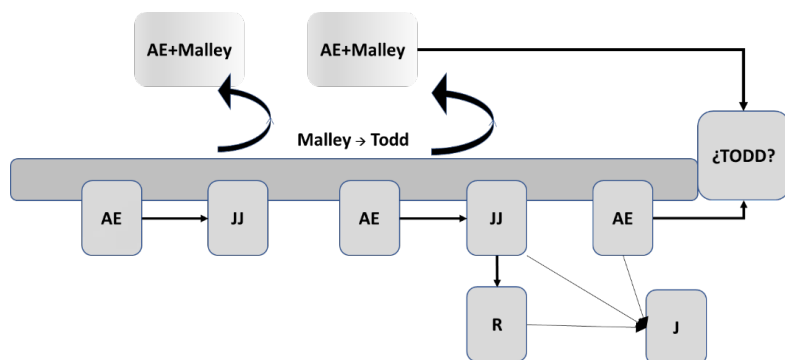


Fig. 2 – Relación entre acciones en *Lions for Lambs* (elaboración propia)

La acción principal es, como hemos afirmado más arriba, la entrevista entre Malley y Todd. De hecho, Todd aparece en los primeros minutos en una escena similar a la que sirve de cierre. Los espacios se suceden a lo largo del filme, y con ellos sus figuras: Arian y Ernest (AE), Jasper Irving y Janine Roth (JJ), y, por supuesto, Todd y Malley. De alguna manera, la acción interpretada por los dos jóvenes amigos en las montañas de Afganistán afecta a la asignada al senador y la periodista; pero también -junto con las palabras de Malley- a Todd.

Fuera de esta línea temporal, Arian y Ernest son los protagonistas de dos analepsis narradas por su profesor; y fuera de estos espacios, Janine se rinde ante su jefe en la redacción (R) de su medio de comunicación y, afectada por esta rendición, por la entrevista con Irving y por el escenario de la guerra, se derrumba ante las cruces de los soldados caídos, que contempla desde el taxi (J).

El tiempo del espectador y la interpretación

Agnieszka S. Monnet (2020) aborda el análisis de *Lions for Lambs* a partir de las nociones de memoria y conmemoración: aquella consiste en recordar y esta en honrar. De las tres acciones representadas, dos tienen como protagonistas a portadores de una memoria construida a partir de la guerra del Vietnam y de la revolución del 68: Janine Roth y Stephen Malley. Aquella fracasa en transmitir el contenido de esta memoria en su confrontación con el senador Irving; Malley no, pues al menos ha logrado que Todd se conmueva, acudiendo también a su memoria acerca de Ernest y Arian.

La decisión que tanto Janine como Todd deben tomar otorga un sentido de urgencia al tiempo de la película: “By making the three situations, and their respective decisions, take place simultaneously, the film attempts to lend a sense of urgency to a war that has now become America’s longest and most intransigent” [Haciendo que las tres situaciones, y sus respectivas decisiones, tengan lugar simultáneamente, la película intenta prestar un sentido de urgencia a una guerra que ahora se ha convertido en la más larga e intransigente de Estados Unidos] (Monnet, 2020, p. 3).

Este sentido permite afirmar que la categoría temporal que predomina en *Lions for Lambs* es el presente: un presente urgente, de menos de una hora -es el tiempo que el senador concede a la entrevista-, marcado por las miradas al reloj en cada uno de los despachos o por las referencias de los compañeros de armas de Arian y Ernest al tiempo faltante.

También el tiempo del espectador es siempre presente, el de su aquí y ahora frente a la pantalla. Sin embargo, el motivo en torno al cual se articula la trama, la guerra de Afganistán, ha continuado con posterioridad al momento de la puesta en escena. Por esta razón, la obra no puede evadirse de interpretaciones que tengan en cuenta contextos sucesivos: al aquí y ahora de la espectación original le suceden otros, en especial uno que nos parece relevante: el que surge en agosto de 2021, cuando los aliados se retiran apresuradamente de Kabul y abandonan Afganistán en manos de los talibanes.

Las escenas de la huida apresurada fueron transmitidas en directo. La mostración se impuso a la narración, la realidad a la ficción. De las tres acciones narradas en *Lions for Lambs*, parece haber sido la de la muerte de Ernest y Arian la que ha prevalecido. Del duelo dialéctico entre Irving y Janine esta surgía como vencedora, pero en la televisión que Todd contempla al final de la película aparece “un estúpido espacio sobre últimas tendencias en maquillaje femenino, [y] al cambiar de canal aparece la presentadora Summer Hernández-Kowalski comentando las imágenes de una noticia del corazón sobre una famosilla al más puro estilo Britney Spears” (Cabezuelo-Lorenzo, 2010, p. 149). ¿Y si Janine no se hubiese prestado a la estrategia del senador? ¿Y si el jefe de redacción hubiera apoyado su código de verdad? No solo la política es la responsable de lo que se adivina un fracaso: también la prensa.

Al final, solo sobreviven el discurso del profesor Malley y la duda agónica que sufre su estudiante Todd. El interrogante abierto en el interior de este sigue sin ser cerrado, porque es siempre actual, llega a nuestros días. Más ahora, cuando el futuro al que como inconclusa se abría la narración ha resultado ser más trágico que el esperado por los personajes de esta película de 2007. Quizás los días que han sucedido a la caída de Kabul sean los adecuados para representar la escena que tan magistralmente interpreta Meryl Streep: el taxi recorre las calles y Janine contempla los edificios institucionales y monumentos por los que pasa; su rostro deja traslucir las emociones contrapuestas que la invaden; un rostro que, al contemplar la multitud de cruces blancas de los cementerios de los soldados caídos en batalla, se desencaja. “Roma está ardiendo”, le espetaba Malley a Todd en la escena 11, y así es: esta vez Roma ha caído: la muerte de tantos jóvenes no ha

servido para nada. Y es que, como en la Primera Guerra Mundial, “En ningún lugar [se han] visto a tales leones conducidos por tales corderos”.

Conclusiones

Lions for Lambs es una interpelación a la sociedad estadounidense, representada en sus principales instituciones: gubernamentales, periodísticas y universitarias. Como interpelación, se sitúa en el presente, y lo hace a la luz de la memoria, especialmente de la representada por el profesor Stephen Malley y la periodista Janine Roth. Sin embargo, trasciende la actualidad temporal y se proyecta hacia el futuro, en especial a través de la figura de Todd, el estudiante cuya acción articula las demás por encaminarse toda la trama hacia una pregunta por el compromiso, que él debe responder. De esta manera, al diagnóstico de la situación que Estados Unidos vive como consecuencia del ataque a las Torres Gemelas y de las guerras de Afganistán e Irak se le añade el ámbito personal, propio de la relación profesor-alumno.

Es esa pregunta la que confiere unidad a la acción, y la que hace complementarias y, a la vez, contrapuestas las tramas en las que se emparejan los protagonistas. La piedra de toque, esto es, la acción en relación con la cual los derroteros de Janine, Irving, Malley y Todd pueden ser valorados es la que encarnan Arian y Ernest, jóvenes comprometidos cuyos sueños acaban en una montaña perdida de Afganistán.

La pregunta dirigida a Todd queda sin respuesta. En la última escena, le vemos debatirse agónicamente en su fuero interno, dejando la narración inconclusa. El hecho de no haber sido contestada la hace pervivir hasta la actualidad y cobra un nuevo sentido para el espectador que se sabe posterior a la caída de Kabul en 2021 y que asiste atónito a la invasión de Ucrania por parte de Rusia desde febrero de 2022.

Referencias bibliográficas

- Bennett, R. (2007, October 22). *Lions for Lambs*. *The Hollywood Reporter*. URL: <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-reviews/lions-lambs-159052/>
- Cabezuelo-Lorenzo, F. (2010). El compromiso periodístico, político, militar y académico según Robert Redford. *Vivat Academia*, (110), 76-89. DOI: 10.15178/va.2010.110.140-159.
- FathStaff, M. (2007, nov 14). ‘Lions for Lambs’ ties relationship between politicians, heroes, and students. *The Simposian*. URL: <https://thesimpsonian.com/13954/uncategorized/lions-for-lambs-ties-relationship-between-politicians-heroes-and-students/>
- Fernández Aguado, J. (2016, Mar 21). Recursos Humanos de Cine: Leones por corderos. *Javierfernandezaguado.com*. URL: <https://javierfernandezaguado.com/recursos-humanos-de-cine-leones-por-corderos/>
- Fallows, J. (2015, January/February). The Tragedy of the American Military. *The Atlantic*. URL: <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2015/01/the-tragedy-of-the-american-military/383516/>
- Gaudreault, A, y Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona: Paidós.
- Grau, S. (2008, mayo). Leones por corderos. *Cinemanet*. URL: <https://www.cinemanet.info/2008/05/leones-por-corderos/>
- IMDb. *Lions for lambs*. URL: https://www.imdb.com/title/tt0891527/?ref_=ext_shr_lnk
- Monnet, A. S. (2020). *Lions for Lambs: Ambivalent Memorialisation and Melodrama*. En A. Rayment and P. Nadasy (eds.), *Hollywood Remembrance and American War* (67-82). New York:

- Routledge. URL: <https://people.unil.ch/agnieszkasoltysikmonnet/files/2021/01/Lions-for-Lambs-April-17.pdf>
- Redford, R. (2007). *Leones por Corderos (Lions for Lambs)*. Metro Goldwyn Meyer-Twentieth Century Fox.
- Sánchez-Escalonilla, A. (2016). La crisis del sueño americano en el cine independiente del nuevo siglo. Indiewood y la recuperación del ciudadano corriente (2002-2015). *Communication & Society*, 29(1), 21-35.
- Varela, J. (2006, Octubre 30). Periodismo figurante. [Web log post]. URL: <https://periodistas21.blogspot.com/2006/10/periodismo-figurante.html>

Resumen

Lions for Lambs (2007), de Robert Redford, fue filmado seis años después de la caída de las Torres Gemelas, la cual dio lugar a la invasión de Afganistán e Irak por parte de una coalición occidental. Es, según declara el director y se aprecia en el guion de Carnahan, una reflexión sobre las causas del desconcierto que parece imperar en la sociedad estadounidense y una llamada a que la juventud asuma su responsabilidad en la construcción del mañana. Catorce años después del estreno, Occidente ha abandonado de manera vertiginosa Kabul, interpretando una retirada que en su imaginario recuerda a la retirada de las últimas legiones romanas frente a los bárbaros; además, Rusia ha invadido Ucrania, fronteriza con países de la OTAN y de la Unión Europea, trayendo de nuevo la guerra a un continente cuya reciente identidad se ha elaborado en torno a la paz. La trama se desarrolla en tres espacios: la oficina de un senador con aspiraciones presidenciales, entrevistado por una veterana periodista televisiva; el despacho de un profesor universitario, que anima a un alumno con talento, pero frívolo, a asumir responsabilidades; y una cumbre nevada y nocturna de Afganistán, en la que un soldado de color y otro hispano han quedado cercados por los talibanes. Las suaves transiciones de un espacio a otro y la articulación de los distintos discursos -político, periodístico, docente y cívico militar- confieren unidad a la acción. Sin embargo, la pregunta de cuál de los tres discursos es el más congruente con la realidad queda sin respuesta. De esta manera, la interrelación de los discursos nos entrega un significado caracterizado por su apertura y, por lo tanto, por su indefinición: la Historia queda en suspenso.

Abstract

Robert Redford's *Lions for Lambs* (2007) was filmed six years after the fall of the Twin Towers, which led to the invasion of Afghanistan and Iraq by a Western coalition. It is, as stated by the director and can be seen in Carnahan's script, a reflection on the causes of the confusion that seems to prevail in American society and a call for youth to assume their responsibility in building tomorrow. Fourteen years after the premiere, the West has dizzyingly abandoned Kabul, interpreting a retreat that in the Western imagination is reminiscent of the retreat of the last Roman legions against the barbarians; and furthermore, Russia has invaded Ukraine, bordering with NATO and European Union countries, bringing war once again to a continent whose recent identity has been built around peace. The plot takes place in three spaces: the office of a senator with presidential aspirations, interviewed by a veteran television journalist; the office of a university professor, who encourages a talented but frivolous student to take responsibility; a snowy, nocturnal summit in Afghanistan, where a black soldier and another Hispanic have been surrounded by the Taliban. The smooth transitions from one space to another and the articulation of the different discourses -political, journalistic, educational and civic-military- give unity to the action. However, the question of which of the three discourses is the most congruent with reality remains unanswered. In this way, the interrelation of the discourses gives us a meaning characterized by its openness and, therefore, by its lack of definition: History remains suspended.

Música e Conflito: A Superação do Trauma através da obra de Arte em Cândido Lima e Iannis Xenakis

Music and Conflict: Overcoming Trauma through the work of Art in Cândido Lima and Iannis Xenakis

Helena Maria da Silva Santana

Universidade de Aveiro, Inet-MD
hsantana@ua.pt
ORCID: 0000-0002-9258-6410

Maria do Rosário da Silva Santana

Escola Superior de Educação, Comunicação e Desporto, Instituto Politécnico da Guarda
rosariosantana@ipg.pt
ORCID: 0000-0002-4010-1426

Palavras-chave: Cândido Lima; Iannis Xenakis; Guerra Colonial; II Guerra Mundial; Memórias de Guerra; Superação.

Keywords: Cândido Lima; Iannis Xenakis; Colonial War; II World War; War Memoirs; Resilience.

Introdução

A fuga inexorável do tempo presente na imensidão da paisagem africana e a realidade vivencial de uma experiência traumática como foi a da Guerra Colonial, surgem na obra de arte musical do compositor Cândido Lima de uma forma subtil, premente e eficaz. A percepção dos tempos e lugares, alterados pela vivência exclusiva dos ritmos de vida daquele continente, bem como a violência, revolta, trauma e superação dos conflitos vivenciais e emocionais causados a cada ação perpetrada no âmbito do conflito bélico, interferem com a percepção dos espaços e tempos, homens e vidas, daquele e de outros lugares, transmitindo-se nos modos de fazer e dizer a sua arte. Na vivência do conflito e do trauma encontramos um manancial de formas e modos de se percecionarem o ser e o ter, a vida e a morte, de modo a que o resultado de uma sua percepção se manifeste em arte¹. Nestes

¹ O homem nunca sai indiferente de uma presença e ação em espaços de conflito sejam eles bélicos, ou não.

tempos e lugares, um outro sentir e viver emergem, um sentir e viver pautados por uma diferente percepção do homem, da vida e da arte, consubstanciando-se, num e outro caso, nos sons e espaços, nas densidades e cores que se descobrem na obra dos dois autores: Cândido Lima e Iannis Xenakis. Passo a passo, conseguimos identificar um existir de tempos e ações vividas e que, de modo consentido, ou não, se revelam arte.

Presos num tempo e espaço violento e traumático, os compositores, alterando inevitavelmente a sua percepção das coisas, usam os elementos dessas suas vivências, para enformar a sua arte. A obra que destes elementos sobressai, de modo a sobreviver aos percalços de uma guerra e resistência impostas, castradoras das liberdades de um e outro lado, surge como ação libertadora. No caso de Cândido Lima, a sua permanência em África, sendo imposta, permitiu-lhe enformar uma outra percepção da vida, do som e da arte, uma percepção que se traduz inevitavelmente em manifestações artísticas de inegável valor técnico, estilístico e estético. Iannis Xenakis, um ser que desde sempre se encontra violentado pela vida, sobrevive numa contínua superação de si a nível físico e psicológico, superação essa que exige àqueles que lhe pautam a existência, nomeadamente familiares e amigos, colaboradores e intérpretes. Consequentemente, essa superação transparece nos objetos de arte que delineia ao longo da sua existência, transparecendo ainda uma constante subtileza e gentileza no modo de interagir com o outro de modo a contrariar os efeitos da violência, do conflito e do trauma que sempre pairaram sobre si, toldando-lhes de alguma forma, corpo e espírito.

De modo a descrever os elementos que evidenciarão os factos narrados propomo-nos agora a uma viagem sobre as suas obras, realizada a partir de eixos da identificação de elementos que refletem o modo como se apresentam no seu modo de criar, revelando a superação de traumas e conflitos, como sejam as texturas e as formas, as técnicas e os meios, as cores e os timbres, as designações e as formas, de formar e enformar o seu sonoro.

1. Música e Conflito

Neste nosso trabalho não pretendemos abordar a música e a criação musical como meio de corrigir, estancar ou evidenciar, conflitos e traumas, mas sim, mostrar como a música e a criação musical podem ser um meio de os superar pelo viés do compositor. Assim, não entraremos nas áreas de estudo da Música e Conflito pelo olhar mais tradicional do musicólogo ou etnomusicólogo (O'Connell & Castelo-Branco, 2010), pois o nosso enfoque será olhar a criação musical de dois compositores maiores do século XX, que viveram a realidade da guerra, intentando compreender o modo como a sua obra se mostra, nos elementos que dissemina, um meio de superação dos traumas e conflitos vividos, e encrostados nos seus corpos físicos, emocionais e espirituais. Se ao longo da história do mundo ocidental diversas guerras ocorreram, no decorrer do século anterior duas grandes guerras assolaram a Europa e o mundo. Acresce o conjunto de conflitos decorrentes de um processo de colonização e descolonização encetados por diversos países da Europa e do Mundo.

Com o fim da II Guerra Mundial, uma nova agenda marca a Ordem Internacional, particularmente a da Organização das Nações Unidas que, na sua Resolução N°1514 (XV) da Assembleia Geral, “Proclama solenemente a necessidade de pôr rápida e incondicionalmente fim ao colonialismo sob todas as suas formas e em todas as suas manifestações” (Fati, 2021). Neste contexto,

Nos anos 1960, o reconhecimento do direito à autodeterminação dos povos pelas Nações Unidas, associado ao esforço clandestino dos movimentos de libertação nos territórios ultramarinos da Guiné-Portuguesa e congêneres, numa altura em que a maior parte das potências coloniais já se vergavam perante os ventos de mudança que provinham das respectivas colónias, revelaram-se determinantes para o sucesso dos movimentos de libertação. Contudo, em Portugal, o regime de Salazar mantinha-se irredutível na preservação da integridade do ultramar, desafiando a nova postura internacional face a questão colonial. (Fati, 2021, s.p.).

Porque o processo de autodeterminação dos povos colonizados se faz cada vez maior e mais presente, os conflitos surgem um pouco por toda a parte nos territórios de África, sobretudo na África Colonial. A guerra de independência na Guiné começou em 23 de janeiro de 1963, com o início das ações de guerrilha na região de Tite. Ao contrário do que aconteceu com a guerra em Angola, desde o início que as forças portuguesas constataram estar diante de um adversário bem organizado e eficiente. Neste sentido, dá-se início a uma das guerras mais traumáticas da nossa história, impondo aos jovens portugueses uma missão por terras de um continente desconhecido, ao abrigo de um recrutamento obrigatório para todos aqueles que estavam em condições de integrar os exércitos portugueses de modo a alimentar a máquina de guerra².

1.1. A Superação do Trauma através da obra de Arte em Cândido Lima

No caso de Cândido Lima, a sua permanência no continente africano permitiu-lhe, para além da concretização das suas funções enquanto militar, a vivência de uma outra verdade musical - a guineense -, tanto na sua vertente social, como ritual, criativa e artística. A proliferação de manifestações sonoras, tanto de forma simultânea como individual, a riqueza rítmica, harmónica e melódica que possuem, deslumbra o compositor que, inundado por essa outra realidade, se vê impregnado de um compulsivo espírito criativo³. Surge a necessidade de

² Muitos foram os traumas causados nos que iam e nos que ficavam. Muitas feridas ficaram por sarar nos corpos e nos espíritos de muitos homens e mulheres de um e outro lado do conflito.

³ O transe que nelas percebemos presente, o encantatório do som, da cor, da dança, do grupo; a riqueza timbrica, gestual e gutural de algumas manifestações sonoras com que a música africana o premeia, nomeadamente a que vivencia em Bolama na Guiné-Bissau, tornar-se-ão realidades que nunca mais esquecerá e que se exteriorizarão, seja clara, seja subliminarmente, em muitas das suas obras.

O próprio compositor assume esta e outras influências. A multiplicidade é uma constante da sua obra encontrando-se na sua vida, no seu pensar e existir de maneiras diversas. As realidades e vivências que assume nesta fase podem não ser unicamente musicais. A maneira como a socie-

as memorar e registrar sendo que, a energia de algumas das manifestações sonoras que desvela ao longo da sua produção artística, anuncia não só estas ações e influências, como algumas premissas construtivas de uma realidade cultural, artística e musical afro-guineense.

Concretizando os seus conteúdos artísticos de modo a revelar o seu sonoro, e as influências da cultura africana, mas também da guerra e do conflito social e humano a ela adstritos, revela ainda, “[...] o Outro e a ideia de Máscara [em obras como] *Nô, African Rhythms, Ritos de África, Missa Mandinga, 4 Canções de Timor, Canções de Ur, Ncãncôa, Nanghê...* essa máscara que esconde o verdadeiro [artista] (Azevedo, 2002, p. 14). A obra serve então para afrontar as forças criativas e impositivas de uma *catarsis* mais ou menos velada, servindo para que o compositor afrente uma realidade que o transmuda de modo violento e mordaz.

No que concerne as influências, percebemos que não só a realidade afro-guineense se manifesta na sua obra. A influência da sua terra natal, as vivências culturais de um existir rural e, simultaneamente, marítimo, os estudos no seminário, as leituras e os estudos de filosofia que enceta, se mostram numa multiplicidade de abordagens que teima fazer sobressair ao longo dos seus ciclos criativos. A sonoridade da terra e das suas gentes, o som da língua portuguesa e da linguagem do norte de Portugal predominam.

Talvez pela multiplicidade de significados e de ligações, pela sonoridade (palavra-chave!) das várias línguas que espelham as vivências de Cândido Lima, quer as vivências pessoais, como a francesa, talvez a sua segunda *alma-mater*, quer as vivências puramente artísticas, como a admiração pela concepção Nietzscheana do fenómeno musical e do mundo, a *Weltanschauung* alemã (Azevedo, 2002, p. 13),

a sua obra se faz diferente, combativa e audaz. A influência decorrente de uma permanência em França de modo a completar os seus estudos musicais e a realização do seu Doutorado, permite-lhe o contacto com Iannis Xenakis. Desse contacto surge uma amizade que perdurará até ao final da vida deste último, em 2001.

A língua portuguesa, mas também os dialetos africanos, os significados e os artifícios de uma linguagem própria, brotam na designação das suas obras. O compositor permite ao ouvinte

criar o seu universo pessoal a partir das pistas que os deuses se dignaram deixar-lhe: *Ryt(hm)mos* [do compositor,] isola o H e o M de Homem e Mulher, a duplicidade da condição humana para os rodear do Ritmo e dos Ritos que em todas as culturas acompanham e celebram a união carnal do casal (Azevedo, 2002, p. 15).

A noção de grupo, na sua dissemelhança, leva à diversidade, revelando-se fator de enriquecimento mútuo. O processo de criação, precedido, ou não, de

dade se organiza, o viver se processa, as hierarquias se instalam, os costumes se demarcam, está presente de forma subliminar no seu discurso, pois a manifestação da arte revela e desvela o homem e o artista criador de forma nem sempre direta, mas sempre, poética.

momentos de forte inspiração, traduz-se em imagens e sons, na cor e no calor dos corpos e das formas de um continente, onde a dança e a sedução, se combinam, buscando a perfeição⁴. Os sons, as texturas, as denominações que escolhe contêm em si mesmos o gérmen de vários saberes e agitações; o gérmen de uma recordação ou a expressão de uma dor, exprimindo um conflito interno sem par. As texturas, os padrões, as escutas; os medos, os tempos, as fontes; os timbres, os diques ou as pontes, criam naturezas colorísticas e sonoras que fogem à norma de escuta e fruição do homem ocidental, contribuindo para o enformar de uma nova atitude face ao som e ao sonoro⁵.

Para Lima, integrar estilos, linguagens, semânticas, fonemas, culturas, num todo que continue a fazer coerência sem “saltos” estilísticos que coloquem problemas de linguagem é o seu objectivo. Coloca-se neste particular [...] numa descendência mais xenakiana ou bouleziana que stockhausiana, e objectos como a *Sinfonia* ou o *Recital for Cathy* de Berio são-lhe aparentemente estranhos. Existem excepções, como sempre, que só confirmam a regra. Algumas dessas excepções são a música inspirada pelos quadros e técnicas do pintor espanhol Tapiès, na versão que possuo intitulada *Tape Music Yes* (no original *Música dos Objectos e do Acaso - Resíduos*, 1990), ou as abrangentes *Músicas da Terra* para fita magnética, uma colagem de 14’ de músicas étnicas de variadíssimas proveniências, composta para as séries televisivas “Fronteiras da Música” e “No Ventre da Música”, séries que o compositor criou e apresentou entre 1982 e 1983. Obras como a 4ª *Sinfonia* de Ives, a *Sinfonia* de Berio ou os *Hymnen* de Stockhausen são parentes próximos de *Músicas da Terra*, de *Polifonias de Notre-Mer* ou dos *Polígonos em Som e Azul* [...]” (Azevedo, 2002, p. 29).

Os padrões, as cores, os lugares; os olhares, os sentires e os querereres, relevam os recortes dos padrões dos tecidos, dos materiais e texturas da terra. E histórias se contam, se revelam no olhar e nos quadros que se afiguram. Da inspiração a obra nasce, qual tapeçaria que se tece, fio a fio, traço a traço, junção de cores e de formas, de traços e gestos, que conduzem ao aconchego da obra feita e à delícia do olhar. É o gérmen da obra que, engendrada na infindável complexidade da mente humana, se afigura ao ouvinte nas escutas e nas leituras, objeto de inspiração onde homem e artista se encontram, se fundem, originando um só.

⁴ No continente africano, sabemos da presença constante de uma vivência em grupo e para o grupo, o contacto regular com instrumentos tradicionais particulares na sua ergonomia e timbre, e que autorizam a criação de obras de carácter exclusivo e ao mesmo tempo universal.

⁵ Identicamente ao expresso na atitude criativa de Iannis Xenakis, Cândido Lima começa a pensar em compor o som, e não, unicamente, com os sons. Diferentes na essência e no carácter, as obras de cada um são criadas segundo o seu sentir particular, seres que se encontram ausentes numa paisagem adulterada pelo espaço e tempo de uma guerra e de um conflito que os redefina nos modos de ver e olhar o mundo. Surgem ainda alterados pela passagem indelével do tempo, manietada pela presença tormentosa dos espaços, tanto físicos como mentais, que toldam o pensar de cada um. Estes espaços e formas de se esculpirem som, encontram-se ainda desfigurados pelo calor dos amores e desamores que invadem a alma e toldam o espírito.

A integração de estilos, técnicas, linguagens, diferentes arquétipos semióticos que coexistem num todo, nessas obras particulares que mudam de paradigma, tudo isso exige para Cândido Lima algum processo de união, um “cimento” que agregue de forma a que não sobressaia os aspectos exteriores dos objectos usados e somente os aspectos mais profundos, insondáveis (arquetípicos) da matéria em jogo. *Vozes à Luz* pode fornecer um óptimo exemplo daquilo que Cândido Lima se propõe atingir. [...] Como o agitar da água num lago produz uma imagem difusa, assim os trémulos nos acordes produziam essa mesma imagem sonora difusa, onírica, que é característica de toda a música de Cândido Lima. “Déjà-vu”...? O animar da matéria inerte através do trémulo, que na versão definitiva (a que está gravada) percorre praticamente toda a obra, é, pois, o que caracteriza o “envelope” tímbrico e textural de *Vozes à Luz* (Azevedo, 2002, pp. 31-32),

e porque não, de muitas outras obras do autor onde, fruto das suas experiências, a noção de tempo também se altera.

Tempo real, tempo metronómico, tempo psicológico, tempo onírico, são noções amplamente trabalhadas e presentes na música do século vinte, e alteradas no sentir e fruir das paisagens africanas. Cândido Lima, cuja passagem por África fica marcada pela música e pela paisagem particular deste continente, revela essa influência nos ritmos e nos tempos da sua obra de arte. Agregando as texturas musicais e as texturas dos tecidos e dos materiais próprios do continente africano, vislumbramos a utilização de numerosas técnicas de composição que conduzem à criação de obras que revelam esta influência. O corte e a continuidade, a sobreposição e a sequenciação, a colagem e a interpolação, denotam os cortes de uma paisagem envolta num nevoeiro que tolda o espírito e a matéria. Texturas em *patchwork* aparecem em música, numa construção particular dos universos de som, no uso e combinatória dos instrumentos de forma diversa da tradicional, e no seu posicionamento espacial. Os sons e os ritmos que advêm da utilização da percussão em roda e dos instrumentos tais que os *djambés* e os *mburis* sobressaem ainda neste universo de som. O corpo, elemento de audácia, de movimento e de ritmo, pleno de atividade, revela-se na cadência constante e convulsa do seu discurso musical. Este frenesim, apresentado ao homem ocidental através da sobreposição de linhas rítmicas de reconhecida dificuldade de execução e que fogem à quadratura do sistema métrico tradicional, são difíceis de traduzir em notação musical⁶.

Pese embora a feliz coincidência dos temas que debatemos, toda a panóplia de materiais e sons que dissemina em obra, tem também raízes na sua infância, das experiências em tarefas da lavoura, na passagem pelo Seminário Bracarense e dos estudos de filosofia que aí enceta. A terra, nunca esquecida, surge diletta na obra que nasce, na obra que sai dolorosa e saudosa do corpo e da alma de quem cria, a obra que transpira dos poros e contornos de corpos e almas sofridas, em esperas e levas constantes. Neste contexto o compositor assevera que:

⁶ Sendo que o compositor várias vezes refere um episódio de transcrição de ritmos em roda, em que ele mesmo se propõe a anotar em notação convencional, tendo para isso se deparado com incommensuráveis dificuldades face a durações que não estão sujeitas a qualquer lógica da quadratura tradicional.

De algumas recordações sonoras de infância [lembra] pequenos tubos de ervas, de arbustos, de cana, harmónicas de boca rudimentares que foram as primeiras experiências para obter sons. Os timbres do saxofone, do acordeão, do banjo, do violino “à Heifetz”, das vozes e corais de vozes masculinas (cantos de marinheiros), da França ou da América dos anos 1930, o piano, das *Jazz-band* dos anos 1930/40, em discos de 78 rotações, numa grafonola à manivela, de família de emigrante francês dos anos 1940, colocada um dia de surpresa em cima da mesa de cozinha de aldeia, são das mais emocionantes memórias de adolescência. Até aí eram apenas vozes. Vozes dos campos e dos montes, de romarias, outras tantas vivências de juventude do mundo rural. Também o velho órgão de tubos da aldeia, há anos em ruínas, músicas da liturgia clássica e minhota. Ecos de canto gregoriano, de repertório litúrgico e renascentista da juventude académica, os “ecos” de Orlando di Lasso, reminiscências das clausuras colegiais urbanas vieram alargar estas vivências inesquecíveis, fundamentos últimos das músicas deste livro, irrelevantes perante o que a imaginação, a técnica e o génio dos maiores de todas as culturas nos legaram! Não sei se me maravilharam mais aquelas vivências de infância, adolescências e de juventude, se as vivências futuras das grandes salas de concertos ou dos sofisticados e hipnóticos estúdios de tecnologias nas mãos do compositor! (Lima, 2003, s.p.).

Memórias que se transportam na vida, memórias que nos mantêm vivos lá onde o olhar se perde em áridas paisagens, significados atrozes de vidas que não queremos. Cortes, recortes, socalcos, paisagens, um Minho de cores, odores, sabores e ardores contidos na mente e no imaginário do autor, um Minho onde o trabalho da terra se traduz na obra do autor, em elementos de som e cor flamejantes. Mas não será o conjunto da obra de arte de um mesmo autor, recriações de uma mesma matéria, um outro dizer da obra primeira, uma outra determinação de um mesmo estado, uma nova tentativa de superação de si mesmo?

1.2. A Superação do Trauma através da obra de Arte em Iannis Xenakis

No caso de Iannis Xenakis, sabemos da sua ação enquanto membro da Resistência grega aquando da tentativa de ocupação do país por parte das tropas italianas e alemãs ao longo da II Guerra Mundial (Machê, 2001). A II Guerra Mundial começou, no continente europeu, em setembro de 1939, quando a Alemanha nazi invadiu a Polónia. Foi um dos maiores e mais sangrentos conflitos que assolou a Europa no século XX. Na Grécia morreram cerca de 250 mil pessoas. Desde setembro de 1939 que os ataques encetados de surpresa por parte da máquina de guerra alemã provocaram a destruição de muitas das forças de defesa de vários países da Europa. No caso da Grécia e de outros países situados na região dos Balcãs tornou-se ainda mais delicado, pois o interesse estratégico proclamado pela Itália fascista de Benito Mussolini e a Alemanha nazi de Adolfo Hitler era óbvio.

O ataque à Grécia tem início em outubro de 1940. No entanto, foi o conflito intitulado de Batalha da Grécia, ocorrido em Abril de 1941, aquele que resultou dos mais sangrentos e basilares para o desfecho da invasão. Iannis Xenakis tinha então 19 anos. Com a conquista da Grécia e a sua ocupação, os nazis, com o auxílio dos italianos, passaram a dominar toda a Europa Ocidental, com exceção da Grã-Bretanha. A Grécia permaneceu ocupada até o ano de 1944, quando

ocorreram as batalhas decisivas empreendidas pelos aliados com vista à libertação da Europa. Entretanto, nos anos em que esteve ocupada, muitas calamidades ocorreram e muitos civis morreram de fome e outras atrocidades decorrentes da invasão. Iannis Xenakis, um jovem na altura, de modo a ajudar o seu país, entra em diversas ações da Resistência grega, não saindo intacto, do ponto de vista físico e psicológico. De modo a salvar-se, porque é condenado à morte, foge, sendo que a arte, e a música em particular, surgirá como um meio de sobrevivência e superação.

Enquanto criação humana, a arte sempre fomenta uma compreensão mais profunda do mundo que nos rodeia. Como atividade, revela a vontade do homem em se elevar e estruturar nos diferentes domínios da experiência humana, sendo a sua emanção, consequência direta de uma manifestação da vivência do seu criador. A evolução da arte, a ambição em se exprimir, em criar do novo, dando uma nova imagem de si ao mundo, transmitindo os seus ideais a cada obra, será sempre a intenção de Iannis Xenakis. Através da criação de um conjunto de obras que relevam o som, o compositor enceta um caminho de superação de si e dos meios mais tradicionais do fazer e fruir arte.

Sendo que,

L'une des révolutions majeures, sinon la plus importante, du XXe siècle musical aura été l'émergence du son. Des accords-timbres de Debussy à la musique contemporaine récente, du rock'n roll à la techno, l'histoire des musiques savantes comme des musiques populaires s'est, dans une certaine mesure, progressivement centrée sur le fondement même de la musique, le son. Xenakis occupe une place de choix dans cette histoire où, pour simplifier, la composition *du* son tend à se substituer à la composition *avec des sons*. Dès les années 1950, avec des œuvres instrumentales comme *Le Sacrifice* (1953), *Metastasis* (1953-1954) ou *Pithoprakta* (1955-1956), et ses pièces électroacoustiques telles que *Diamorphoses* (1957) ou *Concret P.H.* (1958), il s'est engagé dans une conception de la composition que se focalise sur le son à tel point que, se le terme n'était pas utilisé pour désigner une pratique artistique interdisciplinaire récente, il pourrait être qualifié de "sculpteur sonore" (Solomos, 2001, p. 133).

A escultura do som e das massas de som será o resultado de uma necessidade de transmitir os universos de som que memorizou a cada vivência da infância e juventude, da guerra e das ações que encetou enquanto elemento da Resistência grega⁷. Acresce ainda a fruição dos espaços sonoros que nos oferece o mundo natural, espaços de som que continuamente sobressaem na sua obra⁸. Neste sentido, podemos referir não só *Metastaseis* (1953-54), como as obras *Terretektorh* (1965) e *Nomos Gama* (1967), por exemplo. Em um e outro caso, o domínio das

⁷ E aquando da consequente Guerra Civil.

⁸ "Cette ambition de sculpter le son pour ainsi dire directement dans la masse, sans passer par les combinatoires issues de l'écriture, lui a valu le même genre d'attaques dont, en leur temps, Berlioz ou Moussorgsky avaient également été victimes, dénoncés par les scolastiques comme incompetents" (Mâche, 2001, p. 117).

técnicas e a procura do equilíbrio entre todas as forças criadoras conduzem-no à composição da obra de arte perfeita.

Ao viver os horrores de uma guerra e das suas formas de resistência, surge constringido por uma vivência de conflitos e traumas. A forma como aborda a composição musical, como utiliza diversos processos matemáticos na organização do seu universo sonoro, e a forma como emprega e concebe o som e o fenómeno sonoro, fazem dele um caso paradigmático da composição musical, denotando todas estas influências e aquelas de uma proveniência de um dos países mais importantes e relevantes na construção do conhecimento humanístico, científico e artístico, desde a antiguidade: a Grécia. A sua obra surge reveladora de uma estética da razão e da liberdade (Candé, 1981).

Pour aimer la musique de Xenakis, pour saisir son dessein esthétique, sans doute faut-il s'efforcer de ne pas se référer au préjugé de l'expérience auditive, qui privilégie l'élément temporel, et concevoir que, si la musique se manifeste dans le temps, si elle appartient, en tant qu'événement, à la catégorie temporelle, rien ne lui interdit de se référer à des architectures hors-temps, source d'hédonisme contemplatif. Rationnel et combinatoire, l'art de Xenakis n'est pas « sentimental » ; mais il est sensuel (Candé, 1981, pp. 27-28)

Enquanto compositor, o seu esforço em

réduire certaines sensations sonores, d'en comprendre les causes logiques, de les dominer, puis de s'en servir dans des constructions voulues; l'effort de matérialiser les mouvements de la pensée à l'aide de sons, puis de les expérimenter dans des compositions [...]; l'effort de faire de "l'art" tout en "géométrisant", c'est-à-dire en lui donnant un appui raisonné moins périssable que l'impulsion du moment, donc plus sérieux, plus digne de la haute lutte que livre dans tous les autres domaines de l'intelligence humaine" (Xenakis, 1963, p. 9), conduzem-no à formalização estrita do ato de compor. Para Xenakis compor significa "exprimer l'intelligence humaine par des moyens sonores. Intelligence dans son sens le plus large qui comprend non seulement les cheminements de la logique pure, mais aussi ceux de la logique des affectivités et de l'intuition (Xenakis, 1963, p. 211).

Formalizando de modo estrito o processo criativo e compositivo, o compositor detém o controlo total da sua obra, dos seus elementos formais e discursivos, intentando assim, a obra de arte bela e perfeita, objetivo primeiro da sua criação.

A manifestação da inteligência humana e a superação de si e dos traumas vividos desde a infância, percorrerá todas os dias e as ações da sua vida, brotando no seu sonoro. Como exemplo podemos falar de uma das suas primeiras obras para orquestra: *Metastaseis*. Criada no Festival de Donaueschingen em 1955 sob a direção de Hans Roubaud e dedicada a Maurice Le Roux, *Metastaseis* inova na forma como o compositor utiliza a orquestra: *divisi* ao extremo; e na forma como organiza o material musical. A natureza deste material provém na sua origem de uma lembrança do compositor, uma memória de guerra que exprime através da música. Estava em Atenas

une manifestation antinazie, des centaines de milliers de personnes en train de psalmodier un slogan qui se répète à la façon d'un rythme gigantesque. Puis, le combat contre l'ennemi. Le rythme éclate en un chaos énorme de sons aigus; le sifflement des balles le crépitement des mitrailleuses. Les sons commencent à se raréfier. Peu à peu, le silence retombe (Matossian, 1981, p. 70).

As memórias dessa guerra e das ações que dirigiu enquanto membro da Resistência grega levam-no a uma vivência traumática que não esquece: o desfigurar do seu rosto, a perda de um olho e, mais traumático ainda, a morte do seu melhor amigo⁹.

Mas o homem não é um ser individual, a comunicação é necessária sendo que a vida instiga a uma vivência em grupo. A sociabilidade, o ser e existir da arte, exigem uma presença constante e contínua do outro para que o seu fazer e vivenciar seja alcançado. Sem o outro, sem a vontade de existir e de se manifestar no, e pelo outro, o objecto de arte, o artista, o criador, não atingem certamente alguns dos objetivos intrínsecos ao ato de criar. O mundo, apresentando-se ao homem como o conjunto de todas as coisas, onde sensibilidade, intuição e inteligência se unem, será sempre motivo de superação, conflito e trauma. No caso de Iannis Xenakis, e nas palavras da sua esposa:

Xenakis n'a jamais été grec avec les Grecs, ni français avec les Français. Fracassé à vie, à six ans, par la mort de sa mère laissant trois fils grecs dans une ville roumaine où ils vivaient. Le père, sûr qu'il faisait bien, a confié ses trois enfants à trois nurses: une Anglaise, une Française, une Allemande. On permutait les enfants chaque semaine.

À dix ans, il est devenu pensionnaire à l'école de Spetsai, en Grèce, où l'éducation était anglaise. Il n'est arrivé bachelier à Athènes (1940) que pour se plonger dans les études à l'École Polytechnique, quand elle était ouverte, car c'était la guerre, e il s'est engagé très vite dans la Résistance puis dans la guerre civile. Désormais solitaire à vie, et dote, pour survivre, d'une sauvagerie orgueilleuse, Xenakis n'a appartenu à un groupe que lors de la Résistance, qui se battit là-bas d'abord contre les Italiens, les Allemands, puis les Anglais et d'autres Grecs. Le jour où il a été défiguré, son amie est morte à côté de lui, il savait que ses chefs étaient loin, partis, eux, déjà en exil, et que cet ordre de reprendre ce pâté de maisons à Athènes était inutile, dérisoire – il y a eu onze morts de part et d'autre-, cela a dû être l'une de ses rares obéissances, en tout cas ce fut la dernière (Xenakis, 2001, pp. 11-12).

O facto moldará a sua personalidade revelando-se ao longo de toda a sua vida quer nos pequenos como nos grandes atos e feitos, da sua ação enquanto homem e criador.

Confrontado diversas vezes com a repulsa e a recusa por parte dos intérpretes, em executar a sua obra, Xenakis não cede aos seus intentos criativos. A dificuldade de notação e execução promana igualmente da obra de Iannis Xenakis.

⁹ Equivalem às memórias mais ou menos conscientes que sobrevoam a vida e a obra de Cândido Lima, pois ninguém sai indiferente, ou ileso, de uma vivência de conflito ou guerra.

Exigeantes, les pièces pour instruments solistes ou pour très petits formations le sont davantage encore, souvent écrites à l'intention d'interprètes précis, que le compositeur aimait mettre au défi en les sollicitant au-delà de leurs limites. [...] Comme Michel Gielen le disait il y a bien des années déjà à propos des Soldats de Bernd Aloys Zimmermann, « les œuvres inexécutables deviennent exécutables avec le temps », de même que les records olympiques progressent sans cesse. [...] Beethoven : c'est à lui que je pense plus qu'à tout autre en écoutant les grandes pages de Xenakis, qui en retrouve la rude et grandiose puissance, le souverain refus de tout confort sonore ou interprétatif qui irait à l'encontre de l'intransigeante radicalité du propos. [...] Cependant cette musique [de Xenakis], si âpre, si peu sensuelle, retrouve la puissance d'émotion fraternelle, bouleversante, du vieux sourd dans l'expression d'une immense compassion devant la souffrance des hommes et la précarité de leur condition » (Halbreich 2001, pp. 130-131).

Como qualquer outro grande compositor, prossegue o seu caminho intentando a superação e a perfeição. Numa exigência de superação constante, transpõe essa exigência para os outros. Contudo a sua natureza é a de um homem doce e sensível, que se revela unicamente no seio familiar. A sua obra mostra este lado também, pois quando não cede ou obedece a elementos externos a si, revela a sensibilidade e respeito que tem por si, mas essencialmente pelo outro. “... lâche dans la bergerie post webernienne, le loup Xenakis ne pouvait que s'attirer la peur et l'hostilité des chiens en assurant la garde...” (Halbreich, 2001, p. 126)

A natureza sempre inspiradora também sobressai. Desde criança que os fenómenos naturais o atraem não só enquanto evento científico ao qual quer conhecer as regras, os fundamentos e as leis, como enquanto fenómeno sonoro. O som bruto capta a sua atenção de modo imediato. Desse facto decorre a sua admiração por Edgar Varèse mas também pela tentativa constante de o formar e esculpir a partir do formar e enformar das suas massas de som.

La nature pour Xenakis est un aimant par la minutie de son ordre autant que la magnificence de son chaos. Certains de ses tout premiers souvenirs d'enfance se concentrent autour d'expériences liées à la nature, à la mer, aux étoiles, au bruit des forêts de pins dans les montagnes des Carpathes et des tempêtes sur la Méditerranée (Matossian, 1981, p. 45).

De modo a ilustrar esse feito, e a concretização plena das suas intenções criativas, pois que de positivo se fazem, transcrevemos uma parte do discurso de receção do compositor no Instituto de França por Olivier Messiaen.

Me trouvant, il y a quelques années, en Suisse, au petit village de Lauterbrunnen, je m'apprêtais à prendre le téléphérique pour monter tout en haut de la Jungfrau et admirer à loisir les neiges éternelles. Un brouillard épais s'étant abattu sur les montagnes et sur la vallée, on m'a conseillé d'aller visiter les chutes du Trümmelbach. C'est un gigantesque torrent souterrain, bondissant dans une terrifiante succession de marmites d'érosion. Le bruit de l'eau qui s'élance et tourbillonne au milieu des parois rocheuses est un fortissimo énorme, assourdissant, mais que l'on peut entendre longtemps sans lassitude : ce bruit terrible est harmonieux, ses résonances semblent toujours nouvelles. J'ai longuement écouté le torrent. Et,

tout d'un coup, une comparaison m'est venue à l'esprit, je me suis écrié : « C'est du Xenakis ! » (Messiaen, 2001, p. 86).

E a obra surge de uma reflexão pausada e longa sobre os tempos e os lugares, a vida e a morte, a permanência e a impermanência de si em obra de inegável supremacia técnica, estética, mas também emotiva e expressiva.

Chegado a França, intentando juntar-se ao seu irmão que já se encontrava nos Estados Unidos da América, numa fase de incomensurável expectativa face ao outro e ao desconhecido, face ao novo mundo que se desenrola diante de si, submisso ao destino cruel de um tempo que não retoma, que não esquece, que não se apaga das memórias que vivemos, é o compositor obrigado a dar forma ao indizível, a dar forma ao pensamento latente e latejante, ao processo inerente à criação, vómito agonizante, *catarsis* expectante, resultando, por vezes, aterrador. A terra mãe não a esquece. Como refere Olivier Messiaen (2001, p. 84):

Vous êtes grec. Né à Braïla (Roumanie), de parents grecs, maintenant naturalisé français, vous êtes grec, corps et âme. Vous avez hérité de vos ancêtres grecs ce souci de la logique, du raisonnement progressif, de la preuve par l'absurde aussi. Mais les Grecs antiques n'étaient pas seulement architectes et mathématiciens, ils avaient encore le goût du théâtre, et les sujets atroces qu'ils ont choisis ne sont possibles que parce que les personnages y sont traités avec folie. [...] Cette folie, elle existe dans les grandes forces de la Nature : en vrai Grec, vous avez su la capter et la reprendre dans vos orchestrations. *Terretektorh*, créé au Festival de Royan en 1966, et *Jonchais*, créé par l'Orchestre nation de Radio-France en 1977, sont deux exemples de cette musique tellurique, si proche des torrents, de la foudre, de la grêle, et qui sursaute comme une mer déchaînée.

Valem os sons e os poemas. Os sons da música e os sons das palavras, os sons que nos embalam o pensamento e nos conduzem a obras onde o calor das palavras se sobrepõem ao calor e sabor dos sons. Onde sabor e saber se confrontam, onde a lógica não encontra expressão a não ser na emoção de um olhar, no sentir inexprimível do coração, na saudade que não se explica quando longe se está.

Breve Reflexão

É neste e em muitos outros contextos, onde o ver e o olhar se cruzam, que as obras, por vezes, nascem envoltas em mistérios e enigmas que não são mais do que sentires diversos, pulsares e pulsações de um corpo que se movimenta sobre crepúsculos onde terra e mar se cruzam, onde terra e mar se fundem em linhas de horizontes que, quiçá, não existem. E a interrogação surge, a inquietação aparece e a obra nasce, pois que mais não pode esperar. Ficam para depois as explicações, as justificações técnicas e gramaticais, as opções estéticas que musicólogos exigem dos autores, que de inspiração se servem para justificar a transpiração exausta que a obra lhes subtrai ao corpo e à mente depauperados. Neste sentido,

As palavras ditas à volta destas obras, mesmo neste contexto, são o menos importante, porque nenhuma chave há-de revelar o último sopro de uma obra de arte,

por mais modesta que seja. Estas palavras podem orientar, mas nunca substituirão a própria essência da criação musical, a natureza da sensibilidade, da emotividade, da “situação” e da “circunstância” do emissor e do receptor, do compositor e do ouvinte. Nenhuma ferramenta de análise o conseguirá! (Lima, 2003, p. 23).

Longe do olhar atento e presciente de compositor, jorram rios de som, palavras imensas de inauditos e múltiplos significados. “Somos todos feitos de inocência, de espontaneidade, de ignorância, de ingenuidade, de curiosidade e de ânsia na procura de espaços, inquietos e curiosos na busca da surpresa e do desconhecido. O músico, o compositor, o poeta, o escultor também o são” (Lima, 2003, p. 23). São, pois, os sons, a atmosfera que inspiram. São eles que conduzem no limite à libertação do espírito e à criação da obra de arte. É o ritmo dos lugares, da vida, das palavras que condiciona por vezes o surgimento da obra. É o conflito inenarrável de um espírito toldado pelos horrores de uma guerra. É a *catarsis* necessária.

A liberdade, presente nos modos de ser e estar dos dois autores, e na criação de um autor tão prolífico como Cândido Lima, permite que as diversas realidades históricas, sociais, étnicas e artísticas dos universos português e africano concorram para a realização de um universo imagético e sonoro de características próprias, e revelador de um ser que sofre as suas mais directas influências. Como diz o compositor:

Gostaria que estas páginas deixassem ver que criar, para mim, é um acto puro de liberdade e de responsabilidade, onde os limites se estabelecem por códigos de ética pura e de princípios normativos impostos pelos próprios mecanismos da linguagem e do comportamento psicológico do indivíduo. Para mim, compor, não é um acto de combate público, é um acto de combate interior. Compor, como acto de competição ou de concorrência, valor tão impregnado no ser humano, está nos antípodas do caminho que foi, e será, o meu acto criativo. Se a minha natureza produz arte que pode gerar conflito, será da sua essência provocá-lo por forças de trajecto interior do indivíduo e do trajecto exterior dos que rodeiam esse trajecto interior. A expressão musical é, para mim, um acto livre que não se submete às construções e normas da sociedade, quaisquer que elas sejam: tendências, escolas, instituições, grupos, círculos, sistemas, políticas, pressões, censuras, economias, mecenas, protectores (encomendadores...): o risco da liberdade inata e das fronteiras entre a essência do indivíduo e a existência do indivíduo (Lima, 2003, s.p.).

São os percursos de vida, percursos raros e inexplicáveis, só possíveis em contextos acessíveis na lógica do mundo global, que levam o criador a aceder a lugares onde vidas se cruzam e entrecruzam, não deixando de se influenciar. De incansável criatividade, Cândido Lima transmuda-se constantemente na obra de arte. Se olharmos ao conjunto da sua obra, a diversidade e multiplicidade de formas e cores apresenta-se também nas diversas formas que utiliza para disseminar o seu pensamento. A este facto não é alheia também a obra de Iannis Xenakis sendo que, não só de construção musical vive o homem. O seu lado de compositor coabita com o seu lado de comunicante e de pedagogo, servindo-se destas actividades para impregnar as suas formas de pensar e sentir, viver e conviver, fruir e desvelar num contínuo processo de revelação de si, pois que a música

surge sempre do contínuo conflito do homem consigo próprio, e da necessidade de constante superação das suas fragilidades e medos, angústias e emoções.

Referências Bibliográficas

- Azevedo, S. (2002). Cândido Lima: vers une Gesamtkunstwerk? Ensaio quasi una fantasia. *Cândido Lima*. Porto: Atelier de Composição.
- Candé, R. (1981). Une esthétique de la raison et de la liberté. *Regards sur Iannis Xenakis* (pp. 26-29). Paris: Éditions Stock.
- Fati, S. (2021). Início da Luta de Libertação Nacional 1963: Uma Visão Guineense. *Revista Portuguesa de História Militar*. Ano 1. N.º 1. URL: <https://www.defesa.gov.pt/pt/defesa/organizacao/comissoes/cphm/rphm/edicoes/ano1/n12021/visaoguine>
- Halbreich, H. (2001). Iannis Xenakis: un loup parmi les chiens. *Portrait(s) de Iannis Xenakis sous la direction de François-Bernard Mâche*. Paris: Bibliothèque Nationale de France.
- Lima, C. (2003). *Origens e Segredos da Música Portuguesa Contemporânea. Música em Som e Imagem*. Porto: Instituto Politécnico do Porto.
- Mâche, Fr.-B. (2001). Iannis Xenakis en son temps. *Portrait(s) de Iannis Xenakis sous la direction de François-Bernard Mâche*. Paris: Bibliothèque Nationale de France.
- Matossian, N. (1981). *Iannis Xenakis*. Coleção “Musiciens d’aujourd’hui”. Paris: Fayard/Fondation Sacem.
- Matossian, N. (1981). L’artisan de la nature. *Regards sur Iannis Xenakis* (pp. 44-51). Paris: Éditions Stock.
- Messiaen, O. (2001). Discours de reception à l’Institut de France Mercredi 2 mai 1984. *Portrait(s) de Iannis Xenakis sous la direction de François-Bernard Mâche*. Paris: Bibliothèque Nationale de France.
- O’Connell, J. M. & Castelo-Branco, S. (2010). *Music and Conflict*. Urbana, Chicago / Springfield: University of Illinois Press.
- Solomos, M. (2001). Sculpter le son. *Portrait(s) de Iannis Xenakis sous la direction de François-Bernard Mâche*. Paris: Bibliothèque Nationale de France.
- Xenakis, Fr. (2001). *Ce que je sais de lui*. *Portrait(s) de Iannis Xenakis sous la direction de François-Bernard Mâche*. Paris: Bibliothèque nationale de France.
- Xenakis, I. (1963). *Musiques Formelles*. Paris: Richard-Masse.

Resumo

Sabendo que Cândido Lima vive a realidade da Guerra Colonial e Iannis Xenakis, a da II Guerra Mundial, pretendemos mostrar de que forma algumas das suas obras revelam, nos seus conteúdos técnicos, estéticos e imagísticos, a influência destas vivências, bem como a superação de traumas e conflitos. No caso de Cândido Lima, a sua permanência no continente africano, na Guiné-Bissau, permitiu-lhe o contato com uma outra realidade musical, tanto na sua vertente criativa como interpretativa. A proliferação de manifestações sonoras, a riqueza rítmica, harmónica e melódica que apresentam, deslumbra o compositor. O próprio assume esta e outras influências, nomeadamente a de Iannis Xenakis. Neste sentido, os títulos que empresta às suas criações, de que são exemplo *Nô*, *African Rhythms*, *Ritos de África*, *Missa Mandinga*, *Ncâncôa* ou *Nanghé*, mostram um universo imbuído de conteúdos imagísticos onde as estruturas sonoras que desenvolve retratam África e a Guerra Colonial. No caso de Iannis Xenakis, a superação do conflito e do trauma faz-se na contínua superação de si, bem como na exigência técnica, interpretativa e expressiva que impõe aos seus intérpretes. A arte surgindo como meio de se alienar dos traumas e conflitos de uma vida de superação.

Neste texto, mostraremos de que forma os universos português (minhoto) e africano (guineense), concorrem para a realização de um universo imagético-sonoro singular na obra musical do compositor português Cândido Lima, bem como os universos greco-francês (científico, filosófico e cultural) e bélico (II Guerra Mundial e Resistência), se encontram presentes na obra

de Iannis Xenakis. Mostraremos também como os compositores intentam superar o conflito e o trauma que da vivência de uma guerra resulta, através da criação artística, e da concepção de um conjunto de obras musicais de inegável valor artístico, estético e musical.

Abstract

Cândido Lima and Iannis Xenakis lived, both, the reality of the war. Lima has the experience of the Colonial War and Xenakis that of World War II. Those experiences influence their technical, aesthetic and imagistic contents, as well as the overcoming of the trauma and conflict. In the case of Cândido Lima, his stay on the African continent, in Guinea-Bissau, allowed him to come into contact with another musical reality, both in its creative and interpretative aspects. The proliferation of sound manifestations, the rhythmic, harmonic and melodic richness they present, dazzles the composer. He assumes this and other influences, namely that of Iannis Xenakis. In this sense, the titles he lends to his creations, such as *Nô*, *African Rhythms*, *Ritos de África*, *Missa Mandinga*, *Ncâncôa* or *Nanghê*, show a universe imbued with imagery content where the structures and techniques he develops portray Africa and the Colonial War. In the case of Iannis Xenakis, overcoming conflict and trauma is done by continually overcoming himself, as well as the technical, interpretive and expressive demands that he imposes to his performers. For Xenakis, Art is a meaning of alienating himself from the traumas of a lifetime. In this text, we will show how the Portuguese (Minhoto) and African (Guinean) universes contribute to the creation of a singular sound-image universe in the musical work of the Portuguese composer Cândido Lima, as well as the Greco-French universes (scientific, philosophical and cultural) and military (World War II and Resistance), are present in the work of Iannis Xenakis. We will also show how composers try to overcome the conflict and trauma resulting from the experience of war, through artistic creation, and the conception of a set of musical works of undeniable artistic, aesthetic and musical value.

“Guerra” e linguagem jornalística: metaforicidade e objetividade

“War” and journalistic language: metaphoricity and objectivity

José Teixeira

Centro de Estudos Humanísticos - Universidade do Minho
jsteixeira@elach.uminho.pt
ORCID: 0000-0003-2272-3464

Palavras-chave: metaforicidade; metáforas de guerra; literal-figurado; linguagem e subjetividade.
Keywords: metaphoricity; war metaphors; literal-figurative language; language and subjectivity.

1. Metáforas, guerra, vida e morte

A metáfora, pelas visões tradicionais de índole retórica, era apresentada como algo “especial” dentro da linguagem (“figura de estilo”, “desvio”) e colocada como distante do funcionamento da língua das interações quotidianas comuns.

A revolução lakoff-johnsoniana, operada neste âmbito, vai colocar o processo metafórico como processo central da comunicação, como fenómeno linguístico-cognitivo da vida do dia a dia espelhado nas mais variadas e abundantes formas e expressões linguísticas, como fica abundantemente ilustrado no já clássico *Metaphors We Live By*:

metaphor is pervasive in everyday language and thought — evidence that did not fit any contemporary Anglo-American theory of meaning within either linguistics or philosophy. Metaphor has traditionally been viewed in both fields as a matter of peripheral interest. We shared the intuition that it is, instead, a matter of central concern, perhaps the key to giving an adequate account of understanding” (Lakoff e Johnson, 1980, p. 7).

Segue-se, portanto, que, se o processo metafórico é um fenómeno do quotidiano, irá espelhar as vivências desse mesmo quotidiano, em que as temáticas do viver e do lutar são eternos pontos nucleares nas interações humanas que as línguas abordam e refletem.

1.1. Metáfora é linguagem “não normal”?

A visão tradicional vê os usos metafóricos como muito divergentes e separados dos usos não metafóricos, fazendo desta separação um paralelo com a separação entre sentidos denotativos e sentidos conotativos. As expressões e palavras, nesta ótica, possuem dois níveis de significado: o objetivo e referencial (sentido denotativo) oposto a um outro contendo valores diferentes – o denotativo¹.

Os dois níveis são, assim, separados em dois planos paralelos, como duas camadas diferentes, separadas intrinsecamente por valores que configuram uma Distância Semântica² (DS) entre o figurado-não figurado:

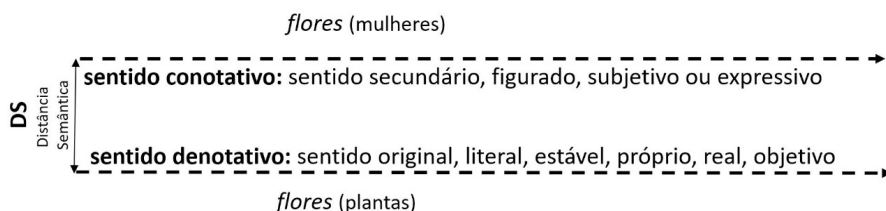


Fig. 1 – Distância Semântica entre denotação-conotação na visão tradicional

Exemplos como “As suas filhas são autênticas flores” e “No meu jardim há flores de várias cores” serviriam para exemplificar a distância semântica entre os exemplos que o esquema pretende ilustrar.

Será injustificável negar que há assinalável distância semântica entre os usos linguísticos nos exemplos apresentados, e para todos os outros em que se separa metafórico (figurado)-não metafórico (não figurado). No entanto, tal não pode implicar defender que no léxico mental existam duas zonas ou dois planos, o plano do significado denotativo e o plano do significado conotativo. Na realidade, na visão tradicional das análises sémicas componenciais, há, por definição, uma barreira mal explicada entre o sentido denotativo (“real”) e o conotativo (“figurado”).

1.2. A visão cognitiva e os dois planos tradicionais

A visão cognitiva tem, para esta questão, um outro enquadramento, porque assenta num modelo diferente de organização semântica do léxico, a Teoria do Protótipo. Cada unidade lexical não é composta por traços semânticos necessários

¹ Confirme-se esta visão “oficial” do Ministério da Educação e Ciência de Portugal no Dicionário Terminológico para o ensino secundário:

“Denotação: Significado literal e estável de uma palavra ou expressão.

Notas: Denotação define-se por oposição a conotação.

Conotação: Significado(s) secundário(s) associado(s) a uma palavra ou expressão que não corresponde(m) ao seu sentido literal.” (Dicionário Terminológico, Ministério da Educação e Ciência, consultável em <http://dt.dge.mec.pt/>)

² Para o conceito de Distância Semântica, ver Teixeira 2020.

e suficientes (CNS) e oposições antagônicas ou duais de presença/não presença de semas, mas por relações de centralidade prototípica: a organização conceitual do significado possui usos mais prototípicos e usos mais periféricos relativamente ao centro nuclear prototípico. Enquanto para a análise componencial todas as “flores” partilhariam semas/traços supostamente comuns, para a visão cognitiva, baseada na ideia de protótipo, há umas flores que são mais flores do que outras³. Por isso, desde os usos mais prototípicos até aos usos mais periféricos, pode dizer-se que há uma distância semântica que o falante conhece como maior ou menor. Dito de outro modo, se a palavra/conceito está a ser usada no sentido mais ou menos figurado⁴.

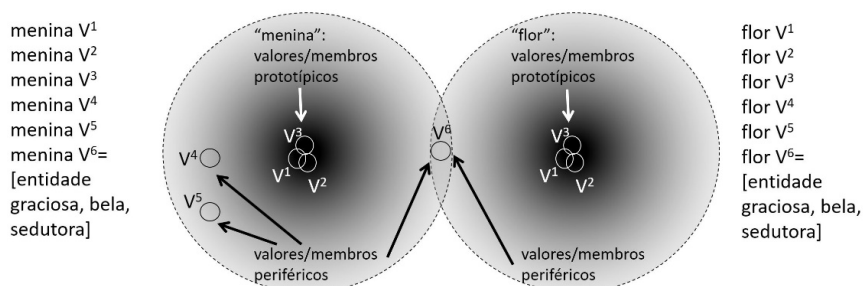


Fig. 2 – (Fonte: autor)

Como o Valor 6 de “menina” [qualquer entidade graciosa, bela, sedutora] fica afastado do valor prototípico V1 [ser humano, feminino, jovem], pode fazer parte da estruturação semântica de uma outra categoria, “flor”, que como valor periférico pode ter o mesmo Valor 6, “flor” [qualquer entidade graciosa, bela, sedutora] também afastado do valor prototípico “flor” V1 [planta pequena, com pétalas]. Nesta estruturação, não há separação rígida de planos de significado, mas uma gradação entre os vários valores ou usos dentro de cada conceito/significado. Não é preciso decidir sempre se o uso é não metafórico ou metafórico, não figurado ou figurado, denotativo ou conotativo⁵, porque ele existe num contínuo gradativo de valores semânticos.

1.3. A gradatividade no processo de construção de sentidos: metaftonímia e sintonímia

O conceito de gradatividade é fundamental para se perceber a forma como a semântica cognitiva entende os processos de significado. Eles não se repartem

³ Para este aspeto relativo à organização prototípica da concetualização, ver Teixeira 2005.

⁴ Não é muito rigoroso associar simplesmente denotação/conotação, sentido próprio/sentido figurado a membros ou usos prototípicos/membros ou usos não prototípicos, embora no processo de metaforização se possa considerar que os usos metafóricos começam por ser usos não prototípicos.

⁵ Na verdade, os falantes (e os linguistas...) têm frequentemente muita dificuldade em distinguir os usos denotativos dos conotativos quando os dois não são muito distantes.

por funcionamentos estanques em saltos quânticos, mas em *continuum* que nós, porque ainda não percebemos muito bem o respetivo funcionamento, vemos como estádios independentes e aos quais chamamos denotação, conotação, metáfora, metonímia, sinestesia, por exemplo.

É a gradatividade e implicação mútua dos processos semânticos que justifica o conceito já largamente aceite de *metaftonímia*, neste caso entre os fenómenos metafóricos e metonímicos (Goossens, 1990; Barcelona, 2000). E pode ir-se mais longe, pensamos. O funcionamento concreto da língua aponta para esta dimensão de continuidade e contiguidade entre fenómenos semânticos. A partir de inquéritos, onde se evidenciam associações que os falantes fazem entre cores e significado por nós realizados em trabalhos anteriores (Teixeira 2018, Teixeira 2022), pode inferir-se que, de forma sistemática, os falantes associam valores de significado abstrato a cores, através de mecanismos simultaneamente metonímicos, metafóricos e sintonímicos. Propusemos, em trabalhos anteriores, designar estas inter-relações metáfora-metonímia-sinestesia por *sintonímia*⁶. Nos inquéritos referidos, sobre a relação entre um grupo de provérbios e cores, constatou-se que os valores das cores acionados pelos provérbios só se conseguem explicar se aceitarmos o funcionamento conjunto e não discreto, mas contínuo, dos processos cognitivos metonímia, metáfora e sinestesia. A Figura 3 procura representar (1) a visão tradicional da separação metáfora-metonímia, (2) a integração da metaftonímia e (3) a proposta da integração sintonímica.

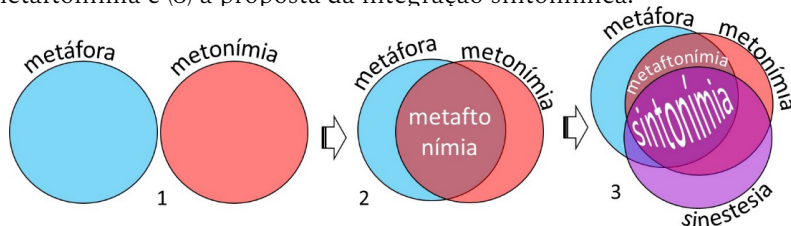


Fig. 3 – Integração entre metonímia-metáfora-sinestesia. (Fonte: autor)

1.4. Há metáforas e metáforas ...

O que vimos defendendo é que não é necessário supor dois planos distintos e opostos de significado (Figura 1), mas apenas um, em que se pode encontrar maior ou menor distância semântica entre o centro prototípico e os usos mais periféricos (Figura 2). Esta visão implica (como é proposto pela teoria do protótipo) que, cognitivamente, correlacionamos os significados e valores semânticos e relacionamo-los com o núcleo prototípico. Por isso, a distância semântica entre o sentido prototípico (dito pelo estruturalismo como “denotativo”) e os outros sentidos correlacionados (chamados “conotativos/ figurados/ metafóricos”), essa distância pode ser maior ou menor. O falante pode entender um sentido

⁶ Este aspeto da relação metonímia-metáfora-sinestesia e o conceito de *sintonímia*, aqui apenas aflorado, pode ser visto com maior desenvolvimento em Teixeira 2018 e Teixeira 2022.

como mais ou menos metafórico, na medida em que o pode perceber como estando mais ou menos afastado do sentido prototípico/central. Bons exemplos, nesta vertente, são os que envolvem os processos metafóricos do jogo de futebol como guerra/luta: em “*lutar pela bola*”, para uns, *lutar* tem um sentido muito metafórico, enquanto para outros é interpretado sem grande metaforização. O comportamento de muitos apaniguados antes e no fim de muitos jogos de futebol demonstra esta dimensão do jogo como luta.⁷

Perdoe-se recorrermos a alguns exemplos (e esquema, Figura 4) já apresentados em publicação anterior:

Na palavra *linha*, o valor/uso “*linha=linha de coser*” tem uma grande distância semântica do valor/uso “*linha em geometria euclidiana*”, já que este conceito de *linha* é anti-intuitivo porque viola os mecanismos da nossa percepção cognitiva habitual: este conceito de *linha* é de algo que só tem comprimento e não tem espessura nem largura. Já em “*o rei era a cabeça da nação*”, o desvio semântico de *cabeça*, relativamente ao protótipo *cabeça do corpo humano*, é menor: é a habitual atribuição pelos processos que são sentidos como nítidos processos de metaforização. Mas nestes processos, a dimensão de metáfora pode variar (e varia), como já atrás assinalámos, entre os falantes. E assim, a distância semântica será maior entre *cabeça do corpo humano* e *cabeça da nação* do que entre *lutar na segunda guerra mundial* e *lutar pela bola em cada jogada*. Aqui, *lutar* é “menos metáfora” do que *cabeça* nos exemplos dados, ou seja, as duas metáforas possuem diferentes distâncias semânticas entre os respetivos sentidos prototípicos e os sentidos metafóricos. (Teixeira 2020, p. 33)

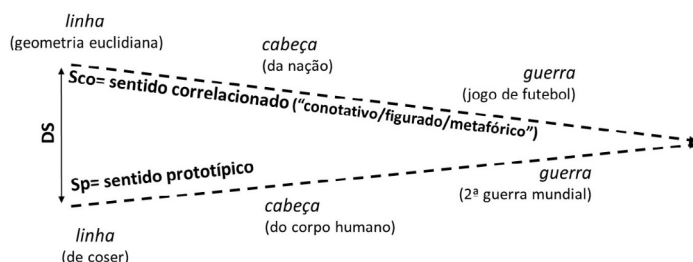


Fig. 4 – Variabilidade da distância semântica em processos de metaforização

A aceitação de que a oposição metafórico-não metafórico é gradativa é corroborada pelo debate sobre o conceito de *metaforicidade*, ou seja, a possibilidade de alguns falantes não reconhecerem metáforas onde outros reconhecem, de reconhecerem as metáforas enquanto metáforas e de intuírem que algumas metáforas são mais metafóricas do que outras⁸. A proposta da Figura 4 assenta, pois, na admissão de que a metaforicidade é uma propriedade essencial do processo metafórico, que essa propriedade se relaciona com a distância semântica entre o

⁷ Para esta temática, ver Teixeira (2010).

⁸ Para a discussão do conceito de metaforicidade, ver, entre outros, Black, 1993 [1979]; Steen, 2004; Müller, 2008, Dunn, 2011.

domínio FONTE da metáfora e o domínio ALVO e que os falantes intuitivamente conseguem perceber com sistemático sucesso a correspondente distância.

Vale, o que até aqui explanámos, que o conceito de metáfora é também ele prototípico: há algumas metáforas que são mais metáforas do que outras. Ou seja, a distância entre expressão metafórica e não metafórica não é sempre a mesma, constituindo, pelo contrário, um contínuo que se pode apresentar como separação nítida ou, ao inverso, quase identificação. E o texto jornalístico sobre “guerras” pode ser um bom exemplo sobre este aspeto do funcionamento do processo metafórico.

2. Metáforas no discurso jornalístico

2.1. Há um “Discurso Jornalístico”?

Não será aqui o local para um debate profundo sobre as várias tipologias discursivas, mas não é muito difícil aceitar que, a admitir a sua existência, o “discurso jornalístico” não pode ser “uma coisa” una.

A tipologia é comum, desde títulos de livros, anúncios de colóquios, conferências ou o nome de unidades curriculares do ensino superior.⁹

Parece-nos pacífico aceitar que a expressão “Discurso Jornalístico” não pode ser entendida como uma tipologia discursiva una, mas pode ser aceite como um conjunto textual diversificado (no sentido mais abrangente de “texto”) que engloba textos de opinião, notícias, cartunes, documentos fotojornalísticos, vídeos, memes e outras textualizações possíveis. Por isso, em vez de “Discurso jornalístico” será menos equívoco falar de “conteúdos mediáticos/nos média”.

Ora estes conteúdos, pela própria essência da finalidade dos média, procuram abarcar as principais dimensões do viver quotidiano, que, na atualidade, poder-se-ão sintetizar em três: a dimensão pragmática básica (o viver concreto num espaço concreto); a dimensão das crenças (as crenças, sobretudo as políticas e religiosas) e a dimensão lúdica (os jogos, o desporto).

2.2. Quando as reais guerras não são guerras e as metafóricas o são

Como se adivinha, nestas três dimensões não falta “Guerra” em duas vertentes:

1. *guerra*= “realidade efetiva”, sentido prototípico (as notícias da Guerra da Ucrânia, por exemplo);

⁹ A título de exemplo, veja-se, na Escola Superior de Comunicação Social, os Objetivos da Unidade Curricular: “Análise do Discurso Jornalístico visa analisar a multifuncionalidade e ideologias dos textos jornalísticos e respectiva articulação com outras práticas sociais e momentos não discursivos (contexto social, processos de produção de textos e de consumo), fornecendo, deste modo, aos alunos instrumentos teórico-metodológicos de análise e desconstrução textual, capazes de fomentar um espírito crítico relativamente ao poder e impacto da discursividade dos média”, em <https://www.escs.ipl.pt/disciplinas/licenciaturas/jornalismo/analise-do-discurso-jornalistico>, consultado em 21/12/2022.

2. *guerra*= sentido metafórico (em exemplos como a “guerra” que os sindicatos fazem ao governo).

Esperar-se-ia, portanto, que, nas diversas situações, não houvesse dúvidas se a realidade é mesmo guerra ou apenas metáfora. Mas nem sempre a separação é nítida e da mesma forma percebida por todos, como a seguir se tenta demonstrar.

2.2.1. As guerras na dimensão das crenças

Para a mundividência cristã (nas suas várias formas religiosas), esmagadoramente dominante na sociedade portuguesa, a vida religiosa é uma *luta*, contra o mal simbolizado¹⁰ no diabo/demônio/ Satanás. Nessa luta, temos a ajuda dos *soldados* do céu, os anjos (um dos quais é o “nosso” anjo “da guarda”): “Anjos têm a missão de nos proteger na luta contra satanás”¹¹, ou “10 conselhos práticos para a luta diária contra o demônio”¹², são princípios catequéticos que abundantemente se encontram nos vários domínios de apostolado cristão.

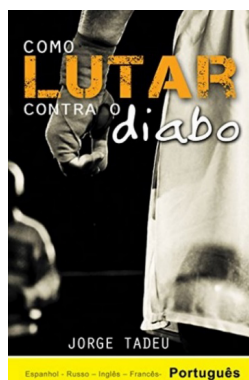


Fig. 4 – Capa de Livro de Jorge Tadeu

Esta imagética da vida religiosa como *luta* diária é cognitivamente muito profunda e por isso continua a constituir a base de correntes religiosas divergentes do cristianismo clássico. Estas correntes rebeldes podem divergir em muitas coisas, mas não nesta imagética da vida como luta diária contra o diabo. É significativa a obra do fundador de uma igreja de bastante sucesso em Portu-

¹⁰ É interessante, para o assunto deste texto (a, por vezes, difícil distinção entre metáfora e realidade), a discussão religiosa sobre se o demônio é um ser real ou um símbolo, uma metáfora do mal. Para uns, é apenas metáfora, para outros um ser real, que existe, se “mete” nos corpos reais, pode ser expulso e exorcizado.

¹¹ <https://diocesedetaubate.org.br/anjos-tem-a-missao-de-nos-proteger-na-luta-contrasatanas-afirma-francisco/>, consultado em 22/12/2022

¹² <https://www.acidigital.com/noticias/10-conselhos-praticos-para-a-luta-diaria-contrao-demonio-55664>, consultado em 22/12/2022.

gal e Brasil, Jorge Tadeu¹³, que se intitula “Como lutar contra o diabo” e que na capa apresenta a imagem de uma luta de boxe, englobando e associando as três dimensões que neste texto apresentamos como centrais nas vivências modernas: as crenças (a obra é sobre religião), as vivências quotidianas (a obra é sobre a luta do dia a dia) e o desporto (lutar contra o diabo é metaforizado com uma luta de boxe)¹⁴.

Até que ponto esta “luta” não é mesmo entendida como uma luta? Até que ponto o diabo não é mesmo visto como um inimigo com armas mais poderosas que pistolas e bombas? Não será admissível, portanto, dizer-se que esta “luta” e “guerra” é mais real e menos figurada para uns do que para outros? Ou seja, que há graus de metaforicidade diferenciados em expressões como “lutar contra o diabo”?

Mas dentro da dimensão das crenças, mais visível (muito mais...) nos média é o quotidiano político. E aqui também não é possível fugir das metáforas da guerra.

Antes de mais, porque o debate político é, todo ele, estruturado nesta metáfora. É significativo que a célebre obra fundacional da teoria da metáfora conceptual de Lakoff e Johnson apresente, logo nas primeiras páginas, o exemplo da metáfora DISCUSSÃO É GUERRA (ARGUMENT IS WAR):

To give some idea of what it could mean for a concept to be metaphorical and for such a concept to structure an everyday activity, let us start with the concept ARGUMENT and the conceptual metaphor ARGUMENT IS WAR. This metaphor is reflected in our everyday language by a wide variety of expressions:

ARGUMENT IS WAR

Your claims are indefensible.

He attacked every weak point in my argument. His criticisms were right on target. I demolished his argument.

I've never won an argument with him.

You disagree? Okay, shoot!

If you use that strategy, he'll wipe you out. He shot down all of my arguments.

It is important to see that we don't just talk about arguments in terms of war. We can actually win or lose arguments. We see the person we are arguing with as an opponent. We attack his positions and we defend our own. We gain and lose ground. We plan and use strategies. If we find a position indefensible, we can abandon it and take a new line of attack. Many of the things we do in arguing are partially structured by the concept of war. Though there is no physical battle, there is a verbal battle, and the structure of an argument — attack, defense, counterattack, etc. — reflects this. It is in this sense that the ARGUMENT IS WAR metaphor is one that we live by in this culture; it structures the actions we perform in arguing. (Lakoff e Johnson 1980, p. 4).

¹³ “O Apóstolo Jorge Tadeu é o fundador presidente e Apóstolo das Igrejas Maná”, in <http://www.igrejamana.com/int/inicial5.php?p=393&parent=383>, consultado em 22/12/2022.

¹⁴ Pode argumentar-se que este domínio das crenças religiosas pouco peso tem nos média, na internet e no papel publicado. Em parte, é verdade, mas apenas porque os média que veiculam este imaginário atraem grupos pouco visíveis na sociedade. No entanto, a imprensa religiosa, a nível regional, é mais numerosa e presente do que o que por vezes se pensa.

E se toda a discussão política é guerra que pode ser vista como metafórica, há vertentes dela decorrentes igualmente estruturadas na metáfora da guerra, como a de ver a intervenção social como um conjunto de lutas e batalhas para a guerra da sobrevivência. Umas mais do que outras, as ideologias políticas assentam a sua existência nesta imagética retratada pela metáfora concetual INTERVENÇÃO SOCIAL É (CONJUNTO DE) LUTAS/ BATALHAS que, como é claro, equivale à metáfora primordial INTERVENÇÃO SOCIAL É GUERRA (Figura 5).



Fig. 5 – Capas do jornal Avante com a metáfora INTERVENÇÃO SOCIAL É LUTA/ BATALHA

Até que ponto se pode tomar como completamente metafórico este valor de “luta” e o conjunto das “lutas” como “guerra”? É tudo metafórico, tão metafórico como chamar à chuva “lágrimas do céu”? Não é mais intuitivo admitir que estas “lutas” e “batalhas” são entendidas como mais metafóricas para uns e mais reais para outros, ou seja, aceitar graus de metaforização e distâncias semânticas diferentes entre a luta prototípica e a luta em sentido metafórico?

Sendo esta dimensão sociopolítica omnipresente e quotidiana na imprensa (quer na vertente do debate político, quer na das intervenções sociais que o mesmo origina), facilmente se compreende que a mesma imprensa tenha de recorrer às metáforas concetuais mais primordiais que a suportam e por isso não pode evitar as metáforas de luta e guerra.

2.2.2. As guerras no domínio do desporto

Também na linguagem desportiva (sobretudo na do futebol) dificilmente se pode evitar a omnipresente metáfora JOGO É GUERRA. As expressões utilizadas organizam-se à volta desta equivalência: um pontapé forte na bola é um “tiro/bomba”, os jogadores são “pontas de lança”, “defesas”, há um “capitão”, jogar é “lutar pela bola”, “ir para a batalha”, ganhar o jogo pode ser “massacrar, aniquilar, crucificar” os oponentes são “as hostes adversárias”, o perder é “derrocada”, um golo é um “lance fatal”, os jogadores são “guerreiros/ heróis/ soldados/ tropas”¹⁵.

¹⁵ Para uma análise sistematizada da metáfora JOGO DE FUTEBOL É GUERRA, ver Teixeira 2010.

Vejam-se algumas capas de jornais (parcialmente representadas na Figura 6) que, se não soubéssemos que se referem ao futebol, poderíamos interpretar como retratando a situação da guerra na Ucrânia:

Alguns títulos de capa de jornais desportivos que parecem apontar para o tema “GUERRA”

ATAQUE À EUROPA	ARRASADOR	VOLTA À LUTA
LEI DO MAIS FORTE	DERROCADA	PERDIDOS NA BATALHA
VERGONHA MUNDIAL	DIABÓLICOS	VALENTES E IMORTAIS
ABRIU CAMINHO À BOMBA	ALERTA ÀS TROPAS	CRUCIFICA
ESMAGADORES	É PRECISO DAR O SANGUE	DIA DE HERÓIS
DEMOLIDOR	QUERO LUTAR	SEM MEDO



Fig. 6 – Capas de jornais desportivos com a metáforização JOGO É GUERRA

Como podem, pois, os jornais e todos os média evitarem as metáforas de guerra se o desporto (sobretudo o futebol) é assunto diário entre os seus conteúdos?

2.2.3. As guerras no domínio da(s) sobrevivência(s)

Mas não é só no domínio do debate da ação política e no desportivo que a vida quotidiana implica “guerras”, “lutas”, “ataques” e “armas” que assegurem a sobrevivência. “A vida é uma luta quotidiana” assenta na metáfora VIDA É GUERRA e mesmo sendo um lugar-comum, nem mesmo semanários de referência, como o Expresso, ou diários (JN-Jornal de Notícias), pelo impacto que esta metáfora sempre tem, deixam de a utilizar como base para as suas capas (Figuras 7 e 8).



Fig. 7 – Capas do Expresso com a metáfora VIVER QUOTIDIANO É LUTAR (16/7/2021; 11/2/2022 e 6/8/2021)



Fig. 8 – Capas do JN com a metáforas VIVER QUOTIDIANO É LUTAR (14/2/2022; 9/2/2022; 21/11/2021)

Mas aqui, pode defender-se, todas as expressões são entendidas como metáforas: os professores não originaram uma guerra, mas um debate entre governo, oposição e Presidente da República; o ataque à Vodafone não foi com tiros, mas sim uma tentativa e concretização de roubo com danos causados; “bazuca” até está entre aspas, não é uma verdadeira arma; a “guerra” dos concursos públicos não é com pistolas... e o mesmo para as restantes capas.

Aceitemos que nestes casos é mesmo assim e que, por exemplo, em “ataque à Vodafone” é tudo guerra totalmente metafórica, mesmo com roubo e estragos causados. Vejamos, então, casos de guerras com tiros, bombas e canhões reais, como a atual (2022) guerra da Ucrânia.

Para a quase totalidade da perspectiva europeia, a guerra da Ucrânia é mesmo uma guerra real. E os jornais construíram garrafalmente as suas capas com a palavra GUERRA (Figura 9).



Fig. 9 – Capas dos jornais Diário der Notícias, Correio da Manhã e Público de 25 fevereiro 2022

Mas mesmo esta, que a nós nos parece tão real, não é “guerra” para todos: a Rússia proibiu o uso da palavra “guerra” e os habitantes que a usassem poderiam ser presos. Aquilo que para uns é mesmo guerra em sentido “denotativo”, “real”, para outros não é guerra, é “operação militar especial”, dizia a perspectiva russa. E a questão foi considerada importante, sendo debatida no Conselho de segurança da ONU:

No Conselho de Segurança da ONU, o embaixador ucraniano pede à ONU que pare a guerra. O representante russo responde dizendo que não se trata de uma

guerra, mas sim uma operação militar. O embaixador francês “condena nos termos mais veementes” o ataque e diz que “a Rússia fez a escolha da guerra”, enquanto a China considera ser ainda possível uma solução pacífica¹⁶.

A China (que se quer manter neutra) também não usa o termo “guerra” e o Partido Comunista Português (PCP) também o evita. É reveladora a intervenção de João Oliveira, pelo PCP, na Assembleia de República, em 24 fevereiro 2022 (e que a página do PCP ainda apresenta hoje, 21/12/2022)¹⁷ e que tem como título “Defender a paz, travar a escalada de confrontação”. A situação nunca é configurada e referida como “guerra”, mas em termos alternativos: “confrontação política económica e militar, a situação que se vive no Leste Europeu”, “a situação que se vive na Ucrânia (duas vezes)” e “o conflito na Ucrânia”.

Na estratégia russa, o não uso do termo “guerra” não acontece pela primeira vez, mas faz parte de um processo reiteradamente utilizado pelo poder. Não é, portanto, um pormenor de última hora aplicado apenas na invasão da Ucrânia, mas percebe-se que se insere numa estratégia comunicacional de impedir o acionamento do conceito “guerra”:

Desde que Vladimir Putin chegou ao poder, nenhuma intervenção militar russa além-fronteiras (Chechénia 2000, Geórgia 2004, Donbas e Crimeia 2014, Síria 2015) foi apresentada como guerra. Ou se falava em operações antiterroristas ou na defesa de minorias russas, nunca de guerra precedida de declaração formal. O mesmo aconteceu com a Ucrânia, invadida a 24 de fevereiro de 2022 a partir de território russo, bielorrusso e das zonas separatistas ucranianas (Donbas e Crimeia). (Rui Cardoso, *Jornal Expresso online*, 9/5/2022)¹⁸.

Ou seja, estamos aqui, no caso da invasão da Ucrânia, perante aquilo que julgávamos ser uma guerra inquestionável, em sentido prototípico, mas que há quem defenda que não é uma verdadeira guerra. Ao aplicar-se à situação a palavra “guerra” haverá, nessa perspetiva, um desvio semântico do protótipo guerra, quase se sugerindo que é guerra apenas em sentido “desviado”, “figurado”, bastante metafórico.

Esta posição russa, aparentemente incompreensível, de não permitir chamar guerra àquilo que é, para todos os outros, inquestionavelmente uma guerra, só é possível porque leva ao extremo o que cognitivamente intuímos: há graus entre uma guerra-guerra e uma meia-guerra, uma guerrinha e uma guerra apenas metafórica. O conceito de guerra (como todos os conceitos) é de estruturação prototípica, não por CNS e, portanto, é gradativo, não dual (metafórico ou não metafórico).

¹⁶ DN online, <https://www.dn.pt/internacional/hora-a-hora-todos-os-passos-da-acao-militar-russa-na-ucrania-14621744.html>, consultado em 21/12/2022.

¹⁷ <https://www.pcp.pt/defender-paz-travar-escalada-de-confrontacao>

¹⁸ <https://expresso.pt/guerra-na-ucrania/2022-05-08-Russia-A-grande-ilusao-de-9-de-maio-8b24c533>. Consultado em 21/12/2022.

Mas o inverso também acontece: querer fazer ver uma metáfora como não metáfora, como concetualização de uma realidade referida por expressões tidas como não metafóricas.

O exemplo mais recente é a forma como os responsáveis públicos e políticos retrataram a luta contra a Covid-19¹⁹ com sistemáticas expressões de guerra. Em abstrato, poder-se-ia pensar que a distinção era evidente, que a guerra à doença e ao vírus era uma guerra metafórica. Mas, mais realisticamente, pode constatar-se como a intenção era a de que a população não a encarasse apenas como uma guerra metafórica, mas como se fosse mesmo uma guerra real. Vários atores políticos, em variadas intervenções, acentuaram a necessidade de interpretar a metáfora com o seu sentido prototípico, como se o respetivo referente fosse uma verdadeira guerra.

Um dos melhores exemplos é o discurso do Presidente da República, em declaração solene ao país, usando a figura constitucional do Estado de Emergência (que costuma ser reservado para situações de guerra). Uma das primeiras afirmações da declaração é precisamente a de vincar que a situação não é uma guerra metafórica, mas real, “verdadeira guerra”: “Esta guerra, porque de uma verdadeira guerra se trata”. E depois todo o discurso continua na mesma ótica de guerra muito mais real que metafórica:

“só a unidade permite travar e depois vencer guerras”, “ir o mais longe e o mais depressa possível nesta luta desigual e quanto mais depressa formos, mais depressa poderemos salvar vidas”; “Nesta guerra, como em todas as guerras, só há um efetivo inimigo. Invisível, insidioso e por isso perigoso, [...] Temos que lutar todos os dias contra ele. [...] Tudo o que nos enfraquecer e dividir nesta guerra alongará a luta e torná-la-á mais custosa e dolorosa.”²⁰

A finalidade do discurso foi atingida, porque a imprensa, na maior parte das vezes, fazia transparecer a temática de uma verdadeira guerra, tanto no corpo dos artigos como em títulos de capa (Figura 10).



Fig. 10 – Capas da revista Sábado e jornal O Jogo

¹⁹ Ver a análise das metáforas usadas para referir a Covid-19 em Teixeira 2020.

²⁰ Excertos da Declaração do Estado de Emergência de 18 de março de 2020. Disponível na Página Oficial da Presidência da República, <http://www.presidencia.pt/?idc=21&idi=176060>. Consultado em 27/12/2022.

O Editorial de um dos jornais diários mais vendido (*Jornal de Notícias*), intitulou-se “*Juntos nesta trincheira*” (19/3/2020), e acentua as expressões de guerra entendidas como bastante mais próximas da realidade do que da metáfora:

Como tão apropriadamente o caracterizou o presidente da República, Marcelo Rebelo de Sousa, na comunicação solene que fez ao país para explicar os contornos da declaração do estado de emergência, estamos no meio de uma guerra. [...] Porque não há outra forma de vencer esta guerra que não seja deste modo: juntos, numa trincheira invisível a disparar coragem sobre um inimigo que não tem rosto. (*Jornal de Notícias*, Editorial, 19/3/2020).

A própria imprensa teve a percepção de que o discurso jornalístico (entenda-se o sentido lato da expressão) tendia a interpretar “guerra” em sentido mais real que metafórico e a prova disso foi a discussão precisamente sobre este aspeto:

Ao contrário do que se diz, isto não é uma guerra. Nas guerras perde-se ou ganha-se. Nisto, pondera-se o impacto da doença e da cura. E é por isso que os políticos não podem ser comandados pelo medo das pessoas, por mais insuportável que seja a pressão. (Daniel Oliveira, “Não morrer da cura”, *Expresso* 21/3/2020)²¹.

O debate sobre se era guerra real ou metafórica generalizou-se, como, em síntese, o jornal *Sol* indica:

Marcelo Rebelo de Sousa utilizou oito vezes a palavra guerra, na comunicação que fez ao país, para definir a crise que estamos a atravessar devido ao coronavírus. O Presidente da República não tem dúvidas de que estamos a enfrentar «uma verdadeira guerra». Não foi o primeiro a associar a Pandemia da Covid-19 a uma guerra, mas há quem considere um exagero e um excesso de linguagem. «É preciso ter cuidado com os excessos», afirmou Pacheco Pereira, na TVI 24. [...]. O social-democrata Miguel Morgado também fez um apelo aos políticos para que «não abusem da analogia da ‘guerra’», [...] A ex-secretária de Estado da Educação Ana Benavente também escreveu um post no facebook a contestar o excesso de linguagem. «As palavras não são neutras. Guerras implicam armas que matam, militares e tropas, vencidos e vencedores, campos opostos, barbaridades várias». [...] (Luís Claro, “Faz sentido falar em guerra?”, *Jornal Sol*, 21/3/2020).

Este debate revela o sentimento de que esta metaforização era tipicamente interpretada em sentido “quase literal”, ou seja, não era atribuída grande distância semântica entre o plano metafórico e o plano não metafórico.

3. A difícil ou impossível neutralidade das palavras

Não terá sido por acaso que, no tema sobre a Covid-19, o discurso dominante era o de aproximar os termos “guerra”, “luta” do seu sentido mais prototípico, ou seja, apontar a ideia de que a distância semântica entre metafórico-não meta-

²¹ <https://leitor.expresso.pt/semanario/semanario2473/html/primeiro-caderno/opinioao/nao-morrer-da-cura>

fórico era curta. E também não foi por acaso que os mais visíveis fatores dessa aproximação foram os representantes políticos. Esta concetualização permitia-lhes aparecerem no inconsciente coletivo como “generais e comandantes” que “vencendo a guerra levariam o país à vitória”. Não foi também por acaso que os políticos que mais encararam a luta contra o vírus como uma verdadeira guerra foram os que mais subiram de popularidade e os que desvalorizaram a “guerra” (como Trump nos EUA e Bolsonaro no Brasil) desceram nas sondagens. Na imprensa, artigos como “Popularidade: os líderes mundiais que saíram fortalecidos e enfraquecidos da pandemia” constataram este fenómeno²².

É um lugar-comum dizer que as palavras não são neutras. E se o não são na sua referencialidade mais fundamental, mais dificilmente o serão quando implicam processos metafóricos. É que nestes, as relações entre processos linguísticos e cognitivos nunca são simples e põem em diálogo de implicações tudo aquilo a que chamamos percepção, linguagem, conhecimento e concetualização. É por isso que o discurso e as palavras usadas acarretam sempre uma posição, um ponto de vista, por vezes óbvio, outras vezes não tão evidente, mas não menos poderoso. Mostrar o discurso como mais ou menos metafórico faz parte dessas estratégias de referir e transmitir pontos de vista sobre o que se quer apresentar como “a realidade”.

Mas o processo metafórico não pode ser encarado como um “tropo”, uma “figura” para um “estilo” mais ou menos retórico. Ele faz parte de um todo que é o processo linguístico-cognitivo em que (como atrás defendemos, Figura 3) metáfora-metonímia-sinestesia são apenas nomes diferentes de um todo contínuo. E é todo esse contínuo que subjaz ao jogo linguístico com que os média nos apresentam a informação que, escolhendo uma forma, opta sempre por um ponto de vista. Repare-se nesta aparentemente neutra forma de notícia jornalística:

“Sim, os russos tomaram a região de Lugansk, mas a que preço?”, questionou o analista militar em território ucraniano Oleh Zhdanov, observando que algumas unidades russas já perderam até metade dos seus militares.

Até o Presidente da Rússia, Vladimir Putin, reconheceu na segunda-feira que as suas tropas precisam de “descansar um pouco e reforçar a sua capacidade de combate”. (Diário de Notícias online, 06 Julho 2022.)²³

“Exército” ou “tropas” parecem ser palavras referencialmente equivalentes a “soldados” através de implicações metonímicas de coletivo/individual. Mas perspetivar a guerra entre soldados ou perspetivá-la entre exércitos ou tropas, parece o mesmo, mas não é. Se se referem os soldados, perspetivamos pessoas que na guerra morrem, que podem ir e não voltar. Se se refere o exército (ou as tropas), o caso é diferente: o exército nunca morre, é sempre o mesmo. Regressa sempre. Por isso, é que na notícia acima, para a perspetiva ucraniana é favorável apresentar a outra parte (os russos) como perdedores, como tendo morrido “metade

²² <https://www.gazetadopovo.com.br/mundo/popularidade-lideres-mundiais-apos-pandemia/>

²³ <https://www.dn.pt/internacional/russia-ja-controla-lugansk-mas-a-que-custo-talvez-demasiado-alto-14996245.html>. Consultado em 27/12/2022.

dos seus militares”. Mas para a perspetiva russa, é mais favorável apresentar “o exército” (“as tropas”), porque estes coletivos não morrem, e quando retiram para “descansar um pouco e reforçar a sua capacidade de combate” aparentemente são os mesmos que combateram, portanto os soldados mortos deixam de fazer parte da equação.

Como procurámos demonstrar, é impossível os média evitarem a temática da guerra. Se não for na dimensão real, prototípica, pelo menos ela está sempre presente no dia a dia na dimensão metafórica: A VIDA É UMA LUTA /GUERRA CONTÍNUA, no viver, no desporto, nas ideologias ou na religião. As escolhas dos termos, dos conceitos, e da maior ou menor distanciação semântica entre o metafórico-não metafórico pode implicar visões e perceções diferenciadas de que nem sempre se tem consciência. Querer um “discurso jornalístico absolutamente objetivo”, neutro e sem perspetivas de enfoque da realidade é querer o impossível, porque a linguagem é sempre humana já que só os objetos podem ser verdadeiramente “objetivos”.

Referências

- Barcelona, A. (ed.). (2000). *Metaphor and Metonymy at the Crossroads: A Cognitive Perspective*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Black, M. (1993). More about metaphor. In A. Ortony (Ed.), *Metaphor and thought* (pp. 19-41). Cambridge: Cambridge University.
- Dunn, J. (2011). Gradient semantic intuitions of metaphoric expressions. *Metaphor and Symbol*, 26(1), 53-67.
- Lakoff, G. & Johnson, M. (1980). *Metaphors We Live By*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Goossens, L. (1990). Metaphonymy. The interaction of metaphor and metonymy in expressions for linguistic action. *Cognitive Linguistics* 1(3), 323-340.
- Müller, C. (2008). *Metaphors dead and alive, sleeping and awaking: a dynamic view*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Steen, G. (2004). Can discourse properties of metaphor affect metaphor recognition? *Journal of Pragmatics*, 36(7), 1295-1313.
- Teixeira, J. (2005). Organização conceptual das categorias e a lexicalização de um protótipo (fruta). *Diacrítica, Série Ciências da Linguagem*, 19(1), 239-280. Disponível em <http://hdl.handle.net/1822/4509>.
- Teixeira, J. (2010). Texto jornalístico e metáforas de vida e morte no futebol. In A. S. Silva, J. C. Martins, L. Magalhães, & M. Gonçalves (Orgs.), *Comunicação, Cognição e Media*, Volume 2 (pp. 305-322). Braga: Publicações da Faculdade de Filosofia, Universidade Católica Portuguesa. Disponível em <http://hdl.handle.net/1822/11258>
- Teixeira, J. (2018). As cores no processamento do significado: provérbios e sinestesia. *Revista Galega de Filoloxía*, 19, 131-149. DOI: <https://doi.org/10.17979/rgf.2018.19.0.4950>. <http://hdl.handle.net/1822/59148>.
- Teixeira, J. (2020). Metáforas da Vida Cov(t)idiana. *Estudos Linguísticos e Literários*, 69, núm. esp., 21-51. Disponível em <http://hdl.handle.net/1822/72238>.
- Teixeira, J. (2022). Cores, Significado Linguístico e Cognição: das Imagens Mentais e Sinestesia à ‘Sintonímia’. In H. Batoréo (Coord.), *Linguagem-Cognição-Cultura: Teorias, aplicações e diálogos com foco na Língua Portuguesa (Português Europeu e Português do Brasil)* (pp. 191-212). Lisboa: Edição Universidade Aberta. <https://hdl.handle.net/1822/78561> ISBN 978-972-674-922-6, (livro-DOI <https://doi.org/10.34627/uab.cc.17>).

Resumo

As expressões de guerra são inevitáveis no quotidiano dos média: guerras em sentido prototípico (como a atual, 2022, a da Ucrânia) ou em sentido metafórico, como as do desporto (em Portugal, maioritariamente o futebol) ou das "lutas quotidianas" pela sobrevivência.

Aparentemente, a temática guerra real-"guerra" metafórica não implicará ambiguidade, até porque a tradição clássica da Retórica parte do axioma de que, na linguagem, o plano literal não se confunde com o plano figurado.

Este texto parte de uma ótica divergente da Retórica clássica, numa linha que defende não existir uma separação dual, rígida, entre metafórico e não metafórico, mas sim graus de metafóricidade diferenciados, sendo esta entendida como uma distanciação dinâmica e variável no plano não figurado-figurado (ou denotação-conotação, não metafórico-metafórico).

Defendemos, assim, que, no caso do discurso sobre conflitos, a mesma situação pode ser apresentada como "guerra"(real) e como "não-guerra" (guerra apenas metafórica) tendo, portanto, o discurso poder manipulador na construção dos conceitos que se veiculam.

Abstract

Expressions of war are inevitable in the daily life of media: war in the prototypical meaning (such as the current one, 2022, in Ukraine) and in a metaphorical meaning, such as those in sports (in Portugal they appear mainly when the theme is football) or "everyday fights" for survival. Apparently, the thematic real war-metaphorical "war" does not convey ambiguity, since the classical tradition of Rhetoric is based on the axiom that, in verbal language, the literal plane is not confused with the figurative plane.

This text starts from a divergent perspective of classical Rhetoric, because it argues that there is no dual or rigid separation between metaphorical and non-metaphorical language, and admits that there are different degrees of metaphoricity, which is understood as a dynamic and variable distance between non-figurative-figurative plane (or connotation-denotation, not metaphorical-metaphorical planes).

We therefore argue that, in the case of discourse on war and conflicts, the same situation can be presented as "war" (real) and as "non-war" (only metaphorical war) and, therefore, the discourse can have manipulative power in the construction of transmitted concepts.

Retrato de um presidente em guerra nos títulos dos jornais

Retrato de um presidente em guerra nos títulos dos jornais

Sara Pita

Universidade de Aveiro, CLLC, Departamento de Línguas e Culturas
Universidade de Coimbra, CELGA-ILTEC, Faculdade de Letras
saratopete@ua.pt
ORCID: 0000-0001-8429-4189

Palavras-chave: Palavras-chave: títulos, jornais, tema, rema, sistema de informação, dado, novo, Halliday.

Keywords: news titles, theme, rheme, information system, given, new, Halliday.

1. Introdução

A referência à guerra nos meios de comunicação social tem sido uma constante (ainda que esteja a perder expressão a cada dia que passa) em virtude da conjuntura política atual, não só para detalhar os avanços e recuos militares, mas também para mostrar o papel dos vários intervenientes. A imprensa, devido ao poder que detém na escolha e partilha de informações, tem a capacidade de potenciar a construção de imagens dos políticos através do que é veiculado. Como referia Ducrot (2001), um enunciado inclui mais do que uma descrição da situação, inclui também um comentário, um posicionamento. Contudo, importa recordar que esta atitude comentarista não deve ser atribuída ao ser real (o jornalista), mas sim ao Locutor L (da entidade discursiva), de acordo com a teoria polifónica da enunciação (Ducrot, 2001).

Charaudeau (2013) fala de uma construção, em vez de posicionamento, porque o acontecimento é “objeto de racionalizações: pelos critérios de seleção dos fatos e dos atores, pela maneira de encerrá-los em categorias de entendimentos, pelos modos de visibilidade escolhidos” (p. 151) e porque se procuram integrar os valores/interesses do alocutário para efeitos de persuasão. Por outras palavras, os meios de comunicação impõem uma certa visão do mundo, dos factos, das personalidades ao cidadão, visão essa que não pode ser diretamente contestada. Trata-se, portanto, de uma relação assimétrica, pois os *media* detêm o poder de construir representações sociais.

No que concerne à Guerra da Ucrânia, altamente noticiada pelos jornais portugueses, uma figura destacou-se nas manchetes: o Presidente da Ucrânia, Volodymyr Zelensky. Considerando o que foi previamente mencionado, particularmente o poder que a imprensa tem na construção de representações, o presente artigo propõe-se a responder às seguintes questões:

- Como é retratado este interveniente pela comunicação social?
- A disposição da informação no texto contribui para a forma como é visto pelo público?
- Que imagem é projetada na mente do leitor sobre o interveniente em questão a partir do que é dito nos títulos?

Levanta-se a hipótese de a distribuição da informação e a escolha lexical terem impacto sobre o modo como o interveniente é visto pelo público. Nesse sentido, fala-se de um retrato, isto é, uma representação do carácter, da personalidade e do posicionamento do interveniente face ao evento relatado.

Os textos noticiosos apresentam uma estrutura relativamente padronizada, encabeçada pelo título que constitui uma macroproposição fundamental já que, regra geral, engloba as informações cruciais presentes no texto (van Dijk, 1985). Devido à funcionalidade do título em termos comunicativos, para este artigo foram analisados 64 títulos de jornais portugueses (extraídos de um *corpus* composto por mais de duzentos), os quais incluem a referência direta ao presidente ucraniano. Em termos metodológicos, analisou-se a ordem dos elementos na frase, aplicando a teoria sistémico-funcional de Halliday, particularmente a distinção tema-rema e informação dada-nova, bem como os valores semânticos dos lemas usados no rema (verbos, nomes e adjetivos). Entende-se que os elementos linguísticos representam um olhar sobre o facto e, sobretudo, uma conceptualização da entidade Zelenksy.

O presente artigo apresenta inicialmente algumas informações sobre o género jornalístico e as notícias, os conceitos TEMA e REMA e um enquadramento histórico-social.

2. A notícia como mensagem

A palavra “notícia” é usada de forma bastante abrangente, já que se refere quer a uma informação nova, quer a um artigo de um jornal ou revista (van Dijk, 1988). Por isso, importa definir qual o entendimento seguido neste trabalho. Charaudeau (2013) apresenta a seguinte definição de notícia:

Conjunto de informações que se relaciona a um mesmo espaço temático, tendo um carácter de novidade, proveniente de uma determinada fonte e podendo ser diversamente tratado. Um mesmo espaço temático: significa que o acontecimento, de algum modo, é um fato que se inscreve num certo domínio do espaço público, e que pode ser reportado sob a forma de um minirrelato. (p. 132).

Rabaça e Barbosa (2002) consideram as notícias como o relatório de factos ou eventos atuais de interesse e importância para a comunidade, capazes de serem compreendidos pela audiência.

Embora estes autores não associem concretamente a notícia a um produto textual, o facto de falarem em “relatório de factos” ou “minirrelato reportado” indicia esta ligação. Van Dijk (1988) é mais claro nesse ponto, definindo notícia como “a text or discourse on radio, on TV or in the newspaper, in which new information is given about recent events” (p. 4). Neste trabalho, o termo notícia está também associado a um produto textual produzido pela imprensa escrita que fornece informações sobre factos recentes de interesse coletivo.

Os textos noticiosos organizam-se segundo o critério de importância dos acontecimentos (Charaudeau, 2013), o que confere aos jornalistas o poder de definir a relevância de um acontecimento no espaço público. Charaudeau (2013) afirma que “as mídias, ao selecionar as informações e apresentá-las com o que realmente aconteceu, impedem que outros acontecimentos cheguem ao conhecimento do cidadão” (p. 139). Inversamente, o público determina o que é abordado nos jornais, pois é em função daquele e do que lhe pode interessar ou o pode emocionar que se selecionam os assuntos. Lemos (1992) acrescenta que a forma como um jornalista decide apresentar os factos está também dependente do meio de comunicação para o qual trabalha e da influência ideológica deste.

As notícias assumem um carácter efémero (Charaudeau, 2013), visto que têm uma validade curta e só podem estender-se no tempo se existir uma permanente inclusão de factos novos. Van Dijk (1988), a propósito desta inclusão permanente, fala de “ciclo”, ou seja, a contínua adição de detalhes sobre elementos previamente mencionados. Este fenómeno é plenamente observável nos títulos que integram o *corpus* deste trabalho.

Os textos noticiosos seguem uma estrutura hierárquica (“top-down scheme” ou “pirâmide invertida”), do mais para o menos relevante, distribuída por assuntos, unidades subjetivas de sentido que determinam a compreensão do texto: “... news discourse is organized so that the most important or relevant information is put in the most prominent position, both in the text as a whole, and in the sentences” (van Dijk, 1988, p. 43).

O assunto do texto é sumariado no título (van Dijk, 1988), apresentando-se, normalmente, a ação, o agente, o local e o objetivo. Considerando o papel do título como ponto de contacto primário entre produtor do texto e leitor, a seleção da informação que nele consta define, não só, a situação, mas também um certo posicionamento. A organização da informação na frase parece ser uma forma de orientar a interpretação do leitor/ouvinte (Fries, 1994, p. 232) em relação ao que é dito e ao que é, por ele, conhecido. Nesse sentido, trata-se de uma manipulação dos factos.

Os meios de comunicação social, nomeadamente através das notícias, têm a capacidade de construir representações sociais (van Dijk, 1998), por meio de diferentes processos, como persuasão, naturalização, habituação ou gestão da informação (Fairclough, 1985). Considera-se que a forma como os factos são apresentados e a própria relação entre tema e informação ajuda a formar uma certa representação social.

2.1. Estrutura temática e estrutura informativa

A notícia, enquanto unidade comunicativa (Bronckart, 2004) realizada por um dado locutor numa situação concreta (Coseriu, 2007), segue algumas regras composicionais e tem algumas macroestruturas definidas (van Dijk, 1988). Previamente falou-se da sua organização cíclica e em pirâmide, que coloca em primeiro plano os factos mais relevantes e delega, para um plano secundário, as informações acessórias ou já conhecidas. Também já se falou sobre a função do título, ou seja, sumariar o conteúdo da notícia, o que ocorre numa frase. Ao olhar para a frase, também ela uma unidade comunicativa, ou, como diz Halliday (1985) “*clause as message*” (p. 36), existem alguns conceitos que importa convocar: estrutura temática (na qual se inclui tema e rema) e estrutura informativa (na qual se inclui informação dada e nova).

Halliday define TEMA como o elemento em que está pendurada a informação¹, associando-o à posição inicial², e o REMA como aquilo que se pretende dizer de novidade sobre o tema, ocupando a posição final. Assim, ao contrário da organização da notícia global, o título parece seguir outra lógica, partindo da informação conhecida e terminando com informação nova.

O REMA constitui a parte do enunciado que contribui de forma mais significativa para a situação comunicativa, dado que é aí que se obtém informação adicional sobre o que foi previamente comunicado. Daí que, em termos comunicativos, se considere que o REMA tem um alto dinamismo.

Ao observar a estrutura canónica da frase em Português – Sujeito-Verbo-Objeto (SVO) – dir-se-ia que o TEMA corresponde ao sujeito, mas esta associação é demasiado linear, porque nem sempre a frase apresenta esta estruturada não-marcada. No exemplo que se segue, o tema não corresponde ao sujeito da frase, embora em muitos casos exista, de facto, essa correspondência. Em T27, existe um elemento temático circunstancial, de acordo com Halliday & Matthiessen (2013), composto pela oração participial com a função de modificador apositivo do nome.

– T27: *Entrincheirado na Ucrânia, Zelensky deixou 25 reptos a parlamentos do mundo* (agora é a nossa vez) (EXP, 20/04/22)

Introduz-se aqui uma outra ideia defendida por Halliday sobre o TEMA. Para este autor, existem três papéis possíveis – participante, processo e circunstância, os quais podem ser precedidos por outras informações de cariz textual

¹ “... (the theme) is, as it were, the peg on which the message is hung... The theme of the clause is the element which, in English, is put in first position...” (Halliday, 1970, p. 161)

“The Theme is the element which serves as the point of departure of the message; it is that which locates and orients the clause within its context.” (Halliday & Matthiessen, 2013, p. 64)

² “In other languages, of which English is one, the theme is indicated by position in the clause. In speaking or writing English we signal that an item has thematic status by putting it first. No other signal is necessary, although it is not unusual in spoken English for the theme to be marked off also by the intonation pattern.” (Halliday & Matthiessen, 2013, p. 64)

ou interpessoal³. Tendencialmente, relaciona-se tema e um constituinte nominal com o papel de participante, mas importa referir que pode ser composto por outros grupos ou frases, desde que tenham uma função na estrutura argumental. Em T1, o TEMA corresponde a um processo, como denotam os nomes “tentativa” e “assassinato”.

– T1: Tentativas de assassinato de Zelensky “já foram mais de uma dúzia” (DN, 09/03/22)

TEMA

REMA

Recuperemos o T27 para apresentar um outro sistema que Halliday (2004) combinava com TEMA-REMA: as unidades de informação, DADO e NOVO, usadas para atingir efeitos retóricos e refletir um determinado ângulo. Num trabalho sobre textos jornalísticos, Khalil (2000) defendeu que, nos títulos, a seleção dos elementos temáticos é feita para atrair a atenção dos leitores para o que o jornalista entende ser importante ou digno de nota. Partilhamos da mesma opinião, considerando que se trata de uma estratégia estilística adotada pelo produtor do texto, para colocar em destaque determinada informação. No caso de T27, a informação nova foi deixada para último plano, inclusivamente sendo posta entre parêntesis (o que parece uma desvalorização do facto, se se pensar na funcionalidade destes sinais de pontuação); já o que foi relatado previamente era do conhecimento do público, como comprova o uso do Pretérito Perfeito Simples (“deixou”).

Observem-se, agora, as seguintes frases:

– T12: Zelensky destitui comandante das Forças de Defesa Territorial (DN, 16/05/22)

TEMA (dado)

REMA (novo)

– Comandante das Forças de Defesa Territorial é destituído por Zelensky⁴.

TEMA (novo)

REMA (dado)

“Zelensky” e “Comandante das Forças de Defesa Territorial” assumem a posição de sujeito, contudo não têm o mesmo valor informativo e semântico. Em ambas as frases, “Zelensky” é o agente, mas em virtude de uma frase ter a forma ativa e outra a passiva, a organização em constituintes é diferente. Nestes casos, houve apenas uma decisão do produtor do texto relativamente à posição que queria atribuir à novidade.

Convém explicitar que TEMA e REMA e DADO e NOVO pertencem a sistemas diferentes que se intercetam; o primeiro está orientado para o Locutor e o segundo para o Alocutário. Halliday (2004), no que diz respeito ao sistema de informação, distingue DADO e NOVO, da seguinte forma: a informação recuperável textual ou situacionalmente é considerada como já conhecida; por oposição,

³ No presente trabalho, não estão em análise os temas textuais, já que estes surgem na relação entre frases e períodos.

⁴ Frase criada pela autora para exemplificar a posição expressa anteriormente.

a informação não recuperável é entendida como novidade⁵. Fries (1996) fala de um método para indicar qual a informação relevante: identificar o acento tónico não marcado na frase oral, o que faria coincidir a informação nova com o final da frase e, por consequência, com o rema.

Sendo o REMA o núcleo da informação NOVA é sobre ele que o presente artigo se vai debruçar, pois aí residem os dados que permitem construir representações sociais ou ideológicas (van Dijk, 1998). Por outras palavras, o que é fornecido ao leitor como nova informação sobre o político em análise ajuda a construir uma determinada imagem do mesmo, retrato esse que constitui uma manipulação do real.

Within any given scenario, or set of contextual conditions, the speaker can exploit the potential that the situation defines, using thematic and information structures to produce an astonishing variety of rhetorical effects. He can play with the system, so to speak. A very frequent type of linguistic-game playing is the use of these two systems to achieve complex manoeuvres of putting the other down, making him feel guilty and the like. (Halliday & Matthiessen, 2013, p. 93).

2.2. Construção temática do sentido

Previamente, referiu-se o potencial das palavras para a construção de sentidos, motivo pelo qual são um elemento de análise deste trabalho. Contudo, e importa ressaltar este dado, as palavras não devem ser vistas isoladamente, mas na sua relação com outros elementos da frase. Por esse motivo, convocar-se-ão alguns conceitos de semântica, preconizados por Leech (1981), nomeadamente estrutura argumental, sentido “colocacional” e sentido temático, que apresentaremos de forma breve.

A estrutura argumental é a relação mantida entre o verbo e os seus argumentos, os quais podem assumir diferentes papéis semânticos. Trata-se de um componente comunicativo, pois, a partir da relação entre os diversos elementos, muitas vezes uma relação constrangida pelos traços de cada um, é possível obter diferentes dados. Veja-se um exemplo simples: “Zelensky critica Guterres”.

⁵ “(...) information that is presented by the speaker as recoverable (Given) or not recoverable (New) to the listener. What is treated as recoverable may be so because it has been mentioned before; but that is not the only possibility. It may be something that is in the situation, such as I and you; or in the air, so to speak; or something that is not around at all but that the speaker wants to present as Given for rhetorical purposes. The meaning is: this is not news. Similarly, what is treated as non-recoverable may be something that has not been mentioned; but it may be something unexpected, whether previously mentioned or not.” (Halliday & Matthiessen, 2013, p. 91)

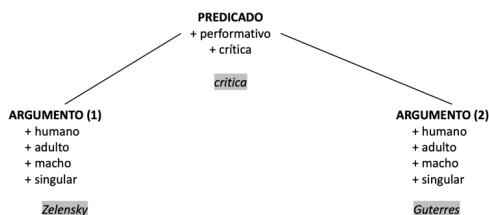


Fig. 1 - Estrutura da predicação

Nesta predicação, o predicado exige dois argumentos: um externo (1) com a característica [+humano], com um papel de agente, e outro interno (2), com o papel de paciente-agentivo (Cançado, 2000).

Já numa perspectiva distribucional, o modo como a frase é organizada, em termos de foco, ordem e ênfase contribui para a construção temática de sentido. No capítulo precedente, apresentou-se o caso da forma ativa e passiva com significado comunicativo diferente, um exemplo também usado por Leech para demonstrar este ponto.

Por fim, uma menção ao sentido “colocacional”, que também será observado neste trabalho. De acordo com Leech (1981), as palavras podem adquirir diferentes sentidos por contacto com outras e podem, inclusivamente, existir algumas restrições ao seu uso. A título de exemplo, observou-se no *corpus* o uso de “deixar recado”, com o significado de “repreender, dar um aviso”, cujo sentido é atualizado pela interação dos lexemas que compõem a expressão.

3. Metodologia

A análise encetada neste trabalho teve duas fases. Primeiramente, procedeu-se à pesquisa de títulos noticiosos em diferentes jornais portugueses disponíveis *online*, utilizando para tal o motor de busca Google e circunscrevendo-se a procura à existência das palavras “Volodomyr/Volodymyr Zelensky” (isoladas ou combinadas) em notícias presentes em quatro entidades noticiosas, a saber *Diário de Notícias* (DN), *Jornal de Notícias* (JN), *Expresso* (EXP) e *Público* (PUB). Posteriormente, selecionaram-se 100 títulos dos 300 inicialmente recolhidos, após a supressão de títulos repetidos e a definição de um período temporal (data de início – 24 de fevereiro; data de fim – 30 de setembro). Para o presente trabalho, selecionaram-se 65 títulos do DN, JN e EXP, disponibilizados nos Anexos⁶.

A análise linguística semântico-funcional focou-se em três aspetos: a ordem dos elementos na frase (TEMA-REMA), a relação entre elementos temáticos e informativos (NOVO-DADO) e a carga semântica dos lexemas usados, para com-

⁶ Na análise desenvolvida neste artigo, não serão apresentados os 65 títulos devido a condicionamentos editoriais.

preender como estes contribuem para a construção de representações sociais, nomeadamente da figura do Presidente da Ucrânia.

Relativamente à análise do TEMA e do REMA, convém explicitar que serão identificados os elementos principais da frase, enquanto unidade comunicativa, e não de cada oração. Isto porque, no caso de frases complexas, é possível identificar mais do que um tema e rema.

No próximo exemplo, apresenta-se um título composto por uma oração complexa, particularmente uma oração subordinada substantiva completiva. Neste título, é possível identificar dois elementos principais (TEMA 1 e REMA 1) e alguns elementos secundários, relativos a cada oração específica.

T13: Zelensky *considera que* **só a diplomacia** *poderá acabar com a guerra.* (DN, 21/05/22)

TEMA 1 **REMA 1**

TEMA 2 **REMA 2** **TEMA 3** **REMA 3**

Quadro 1 - Tema em frases complexas

3.1. Breve contextualização

No dia 24 de fevereiro de 2022, a Rússia invadiu a Ucrânia, provocando a destruição e a morte a muitos cidadãos ucranianos. A isto somou-se a fuga imediata de milhões de pessoas, maioritariamente mulheres e crianças, uma imagem que foi amplamente divulgada pela comunicação social e que sensibilizou a comunidade internacional. Este acontecimento passou a liderar todas as manchetes e os protagonistas desta guerra tornaram-se personagens familiares.

Uma das figuras que ganhou relevo e espaço noticioso durante este período foi o Presidente da Ucrânia, Volodymyr Zelensky, um político inexperiente que foi eleito a 21 de abril de 2019 com 73% dos votos, após a segunda ronda de eleições, batendo Petro Poroshenko. Formado em Direito na Universidade de Economia de Kiev, dedicou-se à sétima arte, tendo sido ator, argumentista e produtor de programas humorísticos, trabalhos que lhe valeram diversos prémios. Notabilizou-se pela interpretação de um Presidente no programa televisivo “Serveant of the People”, papel que poderá ter contribuído para a sua popularidade, e criou uma plataforma anticorrupção que lhe granjeou apoio interno e externo⁷.

4. Análise linguístico-funcional

A primeira evidência é a forte tendência para o uso exclusivo do apelido do Presidente da Ucrânia, em posição inicial. De um ponto de vista funcional, a posição ocupada convoca uma informação já conhecida do público (TEMA⁸-DADO)

⁷ As informações sobre o percurso biográfico o Presidente foram recolhidas do sítio oficial: <https://www.president.gov.ua/en/president/biografiya>.

⁸ Nos exemplos, marcar-se-á o tema com sublinhado simples e o rema com sublinhado duplo.

para dela se indicar algo novo (REMA-NOVO). Quanto ao uso do apelido em detrimento do nome próprio ou do cargo, coincide com a forma de tratamento comum dos intervenientes políticos por parte da imprensa. Eventualmente, o uso do nome completo é uma forma de imputar ao título maior seriedade e fiabilidade, observando-se essa ocorrência sobretudo quando se pretende relatar a intervenção da pessoa ou introduzir uma citação. Veja-se, a este propósito, o próximo exemplo:

T40: Volodymyr Zelensky: “Em 2023, o Festival da Eurovisão é na Ucrânia” (EXP, 15/05/22)

A generalidade dos títulos apresenta o nome de Zelensky em posição inicial (TEMA), destacando-se os casos de discurso direto ou de referência a terceiros. Em alguns casos, existem títulos compostos por mais do que uma frase, o que implica a análise mais detalhada no que diz respeito à estrutura temática. Observe-se:

T38: “Mais tarde ou mais cedo, venceremos”. Zelensky desafiante no discurso que marca o Dia da Vitória na Ucrânia. (EXP, 09/05/22)

Na primeira frase, em discurso direto, a posição inicial (TEMA) é ocupada pela expressão temporal “mais tarde ou mais cedo” e o REMA é composto pela forma verbal do verbo benefactivo “vencer”, que tem como sujeito implícito o povo ucraniano (o beneficiário). O uso do Futuro Imperfeito do Indicativo vem corroborar a indefinição inicial, projetando a ação, não vinculativa, para um tempo posterior ao da enunciação. A escolha do tempo, pelo próprio enunciador, não nos parece ser aleatória, pois permite uma dupla interpretação: o leitor pode interpretá-la como uma mera asserção ou como um compromisso. Este facto promove a representação de duas imagens de Zelensky: confiante no sucesso e líder.

Considera-se que o recurso ao discurso direto tem como objetivo apresentar um tipo de prova, ou seja, de responsabilidade e de autenticidade do que é noticiado. Quer seja de forma integral, como em T38, quer seja de forma parcial, como em T39, o recurso às palavras da pessoa contribui sempre para a construção de uma imagem.

Retome-se o título T38. Na frase seguinte, em que Zelensky é TEMA, faz-se dele um retrato a partir do adjetivo “desafiante”. Trata-se de uma análise realizada pelo locutor que, deste modo, manipula a interpretação do leitor em relação aos acontecimentos, já que a expressão inicial pode também ser lida como um sinal de incerteza e de vulnerabilidade. Embora aqui não exista um verbo *dicendi*, existem muitos casos em que o verbo “dizer” serve como introdutor do discurso direto (T5) ou do discurso relatado (T7, T26, T39).

T5: “A verdade irá vencer”, diz Zelensky. (DN, 11/04/22)

T7: Aos 60 dias de invasão, Zelensky diz que só quem a iniciou a pode parar (DN, 23/04/22)

T26: Zelensky diz que só negocia com Rússia se os bombardeamentos à Ucrânia cessarem (EXP, 01/03/22)

T39: Zelensky diz que Kiev não recebeu armas suficientes para “libertar Mariupol” (EXP, 10/05/22)

T57: Zelensky diz que guerra é a “covid-22” e pede vacina: “armas e sanções” (JN, 09/06/22)

Tal como Charaudeau (2013), considera-se que o verbo introdutor do discurso é revelador da atitude da instância enunciativa. O verbo “dizer”, por exemplo, é neutral, do ponto de vista da investigadora, pois limita-se a relatar um facto, sem apreciação ou denotação da posição ou atitude do enunciador. Esta neutralidade não é, contudo, extensível a toda a frase, pois o segmento em discurso direto ou relatado pode conter um juízo de valor. Por exemplo, verifica-se que em T7 e T26 se recorre ao advérbio “só”: no primeiro caso, atribui-se a responsabilidade da ação expressa pelos verbos “iniciar” e “parar” exclusivamente a uma entidade, aqui referida pelo pronome “quem” (repare-se na tentativa de suavizar o discurso, não indicando em específico a pessoa a quem se atribui a origem do problema); no segundo caso, o “só” indica a condição necessária para que algo aconteça. Portanto, o verbo “dizer” visa apresentar o papel objetivo e acrítico do produtor do texto/locutor, mas o que é relatado pode denotar um posicionamento do enunciador.

Sobre o T5, é necessário destacar a estrutura informativa, já que se coloca em primeiro plano o NOVO, algo que não é comum no *corpus*. Eventualmente, optou-se por esta distribuição para captar a atenção do leitor, pois contém uma asserção forte. Acredita-se que o produtor do texto não foi deliberadamente explicativo sobre o contexto em que a afirmação foi pronunciada, para que o título funcione como um gatilho para a leitura do texto integral. Relativamente à figura de Zelensky, a menção ao valor de verdade, coloca-o como uma pessoa íntegra, mas, simultaneamente, crítico, já que, por inferência, se observa uma desacreditação do adversário.

Uma nota especial para o T57, na qual Zelensky estabelece a analogia entre a guerra e a Covid, e entre a vacina e as armas. O enunciador pretende, assim, acicatar as emoções do leitor ao convocar um acontecimento como argumento para sustentar o seu pedido. Ao associar os dois eventos, Zelensky demonstra que se trata de um problema mundial, que afetará todos e que pode ser travado. Com a leitura das palavras de Zelensky, surge uma imagem de vítima, mas também de solucionador.

Os exemplos anteriores são marcados pelo verbo *dicendi*, mas no título seguinte o verbo está ausente. Esta estratégia pode ter sido usada pelo produtor do texto para imputar ao leitor a responsabilidade sobre a interpretação do ato de fala.

– **T27: Zelensky e o massacre em Bucha:** “*Estamos a ser vítimas de genocídio. A ONU tem de agir imediatamente.*” (EXP, 05/04/22)

Repare-se que todo o título recorre a um léxico associado ao sofrimento e à morte – “massacre”, “vítimas” e “genocídio” – e contém uma interpelação direta à ação da ONU, com a expressão modal de necessidade/obrigação (“ter de + infinitivo”), o verbo “agir” e o advérbio “imediatamente”. Ao analisar os lexemas usados, considera-se que, na parte inicial, é criada uma imagem de fragilidade, à qual se segue a imagem de coagente, já que se procura impelir o outro à ação.

No próximo título, o recurso ao verbo “afirmar” pretende expressar uma atitude de maior firmeza por parte do enunciador.

- **T63: Zelensky afirma que “defensores” ucranianos controlam “linha da frente”** (JN, 21/09/22)

Com efeito, o facto NOVO, ou seja, o “controlo da linha da frente”, está alinhado com uma postura de firmeza e, enquanto chefe militar, o Presidente da República tem de passar essa imagem.

A par dos verbos introdutórios do discurso acima explorados, existem outros, cujo semantismo denuncia a atitude do enunciador. Por exemplo:

- **T44: Zelensky admite dificuldades no Donbass:** “Há muitas cidades onde o ataque russo é brutal” (EXP, 03/06/22)

O verbo “admitir”, que na sua génese significa “dar acesso a”, pressupõe o reconhecimento de uma situação até então (so)negada. Esta atitude de admissão contribui para a construção de uma imagem de honestidade, humildade e vulnerabilidade. Para além destes traços de carácter, existe um outro sentimento que emerge da leitura do título; de facto, se se considerar a citação, particularmente o uso do adjetivo “brutal” para qualificar “o ataque russo”, Zelensky passa a ser alvo de piedade, porque se coloca numa posição de fragilidade. Isto demonstra que o jornalista tem, efetivamente, a capacidade de manipular o leitor.

Nos próximos três exemplos, o verbo performativo “avisar” tem como objetivo alertar ou agir sobre o outro.

- **T22: Zelensky avisa que Ucrânia atacará militares russos que usem central nuclear de Zaporíjia** (DN, 11/08/22)
- **T62: Zelensky avisa para ato “particularmente cruel” da Rússia no Dia da Independência** (JN, 21/08/22)
- **T65: Zelensky avisa russos:** “Se vierem tirar a vida aos nossos filhos não vos deixarei sair vivos” (JN, 26/09/22)

Em T62, trata-se de um alerta para a comunidade geral, uma previsão do futuro, como se fosse uma indicação que servirá de prova futura. Neste título deve-se destacar a sequência advérbio+adjetivo “particularmente cruel”, que denuncia a apreciação do enunciador da situação. Assim, Zelensky coloca-se antecipadamente numa posição de vítima, não do ato consumado, mas de algo a ocorrer e que podia ser travado. A escolha lexical visa manipular as emoções dos leitores, nomeadamente com a sensação de impotência e de revolta perante a inação. Já em T22 e T65, o verbo tem um valor de ameaça e de admoestação, cujo alvo são os russos.

Igualmente com um tom ameaçador, apresenta-se o próximo título do Diário de Notícias:

- **T4: Zelensky deixa recado a Putin:** “Chegou a altura de nos reunirmos” (DN, 19/03/22)

A colocação “deixar recado”, em termos comunicativos, serve de aproximação ao leitor, pela coloquialidade do tema. Paralelamente, cria uma cena, na qual o interveniente A repreende e desafia o B, o que induz à construção de uma imagem de coragem e de disputa por parte de A. Este caso ilustra o poder das coo-

corrências para a transmissão de uma dada mensagem, indicando que a escolha vocabular não é de todo aleatória. De facto, o produtor da notícia poderia ter optado por utilizar outros lexemas, mais neutros, mas possivelmente perderia a capacidade de fomentar na mente do leitor uma imagem de Zelensky.

No *corpus*, foi possível também identificar verbos performativos, que constituem a formulação de pedidos.

- **T46:** *Kiev no centro da ofensiva, Zelensky pede cessar-fogo.* (JN, 01/03/22)
- **T6:** *Zelensky pede a Portugal armamento pesado e reforço de sanções à Rússia* (DN, 21/04/22)
- **T18:** *Zelensky pede meios de defesa aérea mais sofisticados* (DN, 20/07/22)
- **T22:** *Zelensky apela para expulsão dos russos da central de Zaporizhia.* (DN, 11/08/22)
- **T24:** *Zelensky volta a pedir à UE que proíba entrada de russos* (DN, 29/08/22)

Ao realizar a ação-processo de pedir, Zelensky coloca-se numa posição de vulnerabilidade, demonstrando a necessidade de obter apoio de outros para ultrapassar uma situação. Tal contribui para a construção de uma representação da Ucrânia como vítima, mesmo que o pedido em si seja referente a meios de combate, como em T18, o que denota uma atitude de defesa/ataque. Repare-se que nesse título, o apelo refere-se a instrumentos “mais sofisticados”, o que pressupõe que a Ucrânia dispõe de meios de defesa.

Em T24, destaca-se o uso da perífrase iterativa “voltar a pedir”, o que indica que o pedido já era conhecido do público. Nesse sentido, a reiteração do pedido, não só constitui uma novidade para o público, como contribui para a imagem de vulnerabilidade expressa anteriormente, mas também de humildade.

No *corpus* deste artigo, encontram-se também alguns verbos causativos, que denotam a autoridade do agente para alterar o estado da situação. O verbo causativo representa um ato performativo declarativo, na medida em que o seu pronunciamento altera a situação vigente.

- **T60:** *Zelensky demite a embaixadora da Ucrânia em Portugal* (JN, 25/06/22)
- **T61:** *Zelensky demite Procuradora-Geral e chefe dos Serviços Secretos da Ucrânia* (JN, 17/07/22)
- **T19:** *Ucrânia: Zelensky demite “número dois” do Conselho de Segurança e Defesa* (DN, 25/07/22)

A partir dos títulos supramencionados, Zelensky é perspectivado como autoridade, dado que tem capacidade de modificar a estrutura organizacional do governo. Apesar de a escolha do termo “demitir” poder dever-se ao facto de ser mais comum para o grande público, importa salientar que etimologicamente este verbo indica “deixar cair”, contendo uma carga semântica negativa.

O próximo título também promove a ideia de autoridade e, simultaneamente, de esperança, a partir do comissivo “prometer” e da respetiva oração completa infinitiva. Nesta, há a destacar os lexemas opositivos “libertar” e “ocupação” (trata-se do nome com origem no verbo “ocupar”) e o advérbio “gradualmente”, que indica contenção, pragmatismo.

- **T17:** *Zelensky promete libertar gradualmente as áreas sob ocupação russa* (DN, 17/07/22)

É ainda de destacar o uso de verbos performativos de crítica / acusação, patentes em T25 e T33, cujo alvo é distinto: no primeiro caso, existe, claramente, uma queixa em relação à ação da Rússia, corroborada pelo uso dos termos “tortura” e “assassínios” (a citação direta destes nomes visa aumentar a carga emocional da notícia e, consequentemente, o seu potencial persuasivo); no segundo caso, o juízo valorativo da ação do alto representante da ONU potencia uma imagem de censor.

- **T25:** Zelensky acusa Rússia de “tortura” e “assassínios” na região de Kharkiv (DN, 16/09/22)
- **T33:** Zelensky critica Guterres por ir a Moscovo antes de visitar Ucrânia (EXP, 23/04/22)

Para o final da análise, reservaram-se dois títulos. O primeiro (T50) é composto por duas orações coordenadas, nas quais se identificam verbos performativos distintos.

- **T50:** Zelensky elogia ucranianos mas alerta que ninguém pode prever fim da guerra (JN, 04/05/22)

Num primeiro momento, o jornalista seleciona o verbo experiencial (“action experiential”, na terminologia de Cook, 1979) para retratar o ato de Zelensky de enaltecer o povo, o que está em linha com o seu papel de representante supremo do Estado ucraniano. Nesse sentido, ele pode ser idealizado, através da leitura do título, como um ser solidário. Num segundo momento, introduzido pela adversativa “mas”, o enunciador assume-se como um ser analítico e pragmático, ao usar o verbo “alertar” e a oração completiva.

O segundo título a referir é o T54, marcado pela ausência do verbo, o que pode originar duas interpretações. Vejam-se as possibilidades: “Zelensky está grato por”, com o verbo a marcar um estado transitório, ou “Zelensky é grato por”, com o verbo a marcar um estado permanente. Independentemente do verbo selecionado pelo leitor, o facto é que o adjetivo tem um valor positivo na escala das emoções, o que é extensível à imagem do enunciador.

- **T54:** Zelensky grato por Portugal “se juntar à reconstrução das escolas ucranianas” (JN, 21/05/22)

5. Jornais diferentes, imagens diferentes?

A fim de comprovar a hipótese, lançada inicialmente, de que a forma como a informação é veiculada tem um papel na construção de uma representação social, foram selecionados alguns títulos, que abordam exatamente os mesmos temas. Importa aqui referir que se verificou uma tendência para o uso do mesmo título ou de títulos muito similares em diferentes publicações, o que pode dever-se ao facto de o produtor do texto trabalhar para diversos meios de comunicação social. No entanto, considera-se que, mesmo que tal seja líquido, é natural que a própria linha editorial condicione a escolha dos títulos e a disposição da informação.

	Diário de Notícias	Jornal de Notícias
1	T8: Zelensky quer armas e não “presentes” ao receber responsáveis dos EUA. (24/04/2022)	T49: Zelensky quer armas e não “presentes” da delegação dos EUA na visita a Kiev. (24/04/2022)
2	T10: Zelensky confirma morte de 60 civis em bombardeamento em Lugansk. (08/05/2022)	T51: Zelensky diz que bombardeamento russo matou 60 pessoas em escola. (08/05/2022)
3	T11: Zelensky recebeu em Kiev delegação de senadores republicanos dos EUA. (14/05/2022)	T52: Líder do Partido Republicano dos EUA reúne-se com Zelenksy em Kiev. (14/05/2022)

Quadro 2. Contraste DN e JN

Nos exemplos em #1, ao analisar o segmento que difere entre os dois títulos (“ao receber responsável dos EUA” e “da delegação dos EUA na visita a Kiev”), o foco da informação parece ser distinto, já que em T8 se incide sobre o momento da visita e sobre o papel de anfitrião de Zelensky (note-se o uso do verbo “receber”, com o sentido de “acolher”) e em T49, sobre o dador. Interessante é o uso do verbo “receber” no título do DN e do jogo de sentido criado, alterando a posição de Zelensky de beneficiário (aquele que recebe “presentes”) para acolhedor.

Ambos os títulos patentes em #2 apresentam um facto conhecido (como indicam os verbos declarativos “confirmar” e “dizer”), seguido de um facto novo: a morte de 60 civis. Contudo, a forma como esta nova informação é fornecida difere: No JN, adota-se o ponto de vista de Zelensky, a partir do discurso relatado, o qual imputa a culpa ao “bombardeamento russo” e localiza, especificamente, o local do incidente. O nome deverbal “bombardeamento”, em certa medida, retira a responsabilidade da ação a indivíduos específicos (repare-se que “bombardeamento russo” tem o papel semântico de causador), mas estende-a a toda a nação; trata-se de uma estratégia comunicativa que visa gerar empatia para com o povo ucraniano e a condenação do exercício russo. Além disso, a indicação explícita do lugar (“escola” por oposição a “Lugansk” no título do DN) e o uso de “pessoas” (em detrimento de “civis”) provocam também comoção. Pelo contrário, no título do DN, nota-se um esvaziamento do posicionamento, procurando apenas relatar o sucedido.

No caso dos títulos em #3, verifica-se que, no *Diário de Notícias*, se optou pela colocação da informação DADA na posição de tema, remetendo para o rema a informação NOVA. Pelo contrário, no *Jornal de Notícias*, o jornalista adotou a estratégia inversa, colocando em primeiro plano a informação NOVA. Por meio desta gestão da informação, cada jornalista tinha, no entender da investigadora, pretensões diferentes: no DN, o jornalista representa Zelenksy como anfitrião, como chefe de governo, uma vez que o participante executa uma ação protocolar; por seu turno, no JN, destaca o líder dos republicanos como o agente do ato de “reunir”, criando a cena de um encontro organizado por si, no qual Zelensky é um participante secundário. Outra questão a destacar é a forma como o participante é apresentado: se no DN se fala de uma entidade coletiva (“a delegação”), no JN fala-se no indivíduo (“o líder”). É possível considerar que o uso de “a delegação”

tem um objetivo de neutralizar o papel desta entidade, ao passo que com “líder” se pretende enfatizar a sua importância na cena política.

Repare-se, inclusivamente, na posição atribuída à informação circunstancial “em Kiev”: no DN surge numa posição intermédia; no JN aparece no final, enfatizando o local do encontro.

Um outro facto se destaca ao analisar estes títulos, particularmente os que constam em #1 e #3: repare-se que parece existir uma inversão da forma de tratamento dos intervenientes (o DN fala, inicialmente, em “responsáveis” e depois em “delegação”, ao passo que o JN usa “delegação” e “líder”). Para a investigadora, existe uma certa desvalorização ou depreciação da comitiva dos EUA nos títulos do DN, por oposição ao que sucede no JN.

Para concluir, apresentam-se mais dois exemplares:

- T12: *Zelensky destitui comandante das Forças de Defesa Territorial* (DN, 16/05/2022)
- T41: *Zelensky substitui comandante das Forças de Defesa Territorial* (EXP, 16/05/2022)

Os títulos são praticamente iguais, excetuando-se o verbo. E aqui reside a grande diferença. De facto, em T12, “destituir” está relacionado com a ideia de abandono/privação do cargo, ou seja, a ação é apresentada sob uma perspetiva negativa, sendo Zelensky o agente dessa ação; pelo contrário, em T41, o verbo “substituir” já aponta para o exercício de funções de outra pessoa, logo existe um redirecionamento para o lado positivo da situação. Esta pequena nuance tem consequências na representação de Zelensky no grande público: em T12, cria uma imagem de autoridade, de dominação, ao passo que em T41 se cria a imagem de um gestor (sem cunho pejorativo).

6. Conclusão

Os meios de comunicação social têm um papel de relevo na difusão de informação e na construção de representações sociais e ideológicas, já que detêm controlo sobre os eventos que são partilhados e sobre o modo como são partilhados. Para além da seleção dos conteúdos a relatar, os *media* fazem uso de algumas estratégias, como seja o plano textual, colocando em evidência o que consideram mais relevante (quer para o público, quer para servir outros interesses, nomeadamente económicos). O título tem aqui uma função comunicativa, pois tem como função sumariar o conteúdo noticiado.

Neste trabalho, pretendeu-se demonstrar que a estrutura e a materialidade linguística dos títulos contribui para a construção da imagem de Zelensky. Verificou-se a tendência para o uso do apelido em posição de TEMA, normalmente com o papel semântico de agente, e para o recurso a citações do Presidente. Além disso, constatou-se que o uso de verbos introdutores do discurso pode denunciar a atitude do enunciador, considerando-se que o verbo “dizer” é neutral em relação a “afirmar”, “declarar” ou “atestar”. Alguns verbos performativos, como “criticar”, “deixar recado” ou “pedir” induzem à representação de Zelensky como censor, crítico, desafiador ou humilde.

No geral, entende-se que Zelensky está associado a representações positivas (humildade, fiabilidade, autoridade, liderança, seriedade), não obstante a presença de alguns lexemas que possuem também conotações negativas, como “acusar”, e que geram imagens negativas (crítico, coagente). Mais, observa-se que, por vezes, o retrato de Zelensky é feito às expensas da desqualificação de outros, como, por exemplo, ao “criticar Guterres” ou ao denominar a Rússia como “Estado terrorista”.

Os dados aqui apresentados são apenas uma breve visão do potencial comunicativo dos títulos. A extensão do *corpus* recolhido potencia a realização de outras investigações, nomeadamente o estudo da evolução da imagem do enunciador num único jornal ao longo do tempo ou a comparação das imagens criadas relativamente aos dois Presidentes envolvidos neste conflito.

7. Referências bibliográficas

- Bronckart, J. P. (2004). Commentaires conclusifs. Pour un développement collectif de l'interactionnisme sociodiscursif. *Calidoscópio* 2 (2), 113-123. Retrieved from <https://revistas.unisinos.br/index.php/calidoscopio/article/view/6460>
- Cançado, M. (2000). O papel do léxico em uma teoria dos papéis temáticos. *DELTA* 16 (2), 297-321. doi: 10.1590/S0102-44502000000200004
- Charaudeau, P. (2013). *Discurso das Mídias*. São Paulo, Brasil: Editora Contexto.
- Coseriu, E. (2007) *Lingüística del texto. Introducción a la hermenéutica del sentido*. Madrid, Espanha: Arco/Libros.
- Cook, W. A. (1979). *Case Grammar: development of the Matrix Model*. Washington, Estados Unidos da América: Georgetown University Press.
- Ducrot, O. (2001). *El Decir y lo Dicho*. Buenos Aires, Argentina: Edicial.
- Fairclough, N. (1985). Critical and descriptive goals in discourse analysis. *Journal of Pragmatics* 9(6), 739-763. doi: 10.1016/0378-2166(85)90002-5
- Fries, P. H. (1994). On Theme, Rheme and discourse goals. In P. Fries (Ed.), *Advances in Written Text Analysis* (pp. 229-250). Retrieved from <https://aogaku-daku.org/wp-content/uploads/2018/04/chpt-15-On-theme-rheme-and-discourse-goals.pdf>
- Fries, P. H. (1996). Theme and New in Written English. *The Journal of TESOL – France*, 3 (1), 69-85. Retrieved from https://www.tesol-france.org/uploaded_files/files/TESOL%20Vol%202%201996%205%20Theme%20and%20New.pdf
- Halliday, M. A. K. (1967). Notes on transitivity and theme in English: Part 2. *Journal of Linguistics* 3(2), 177-274. Doi: 10.1017/S0022226700016613
- Halliday, M. A. K. & Mathiesen (2004). *An Introduction to Functional Grammar*. Oxford, Inglaterra: Oxford University Press.
- Khalil, E. N. (2000). *Grounding in English and Arabic News Discourse*. Amesterdão, Países Baixos: John Benjamins Publishing Company.
- Leech, G. (1981). *Semantics: the study of meaning*. Londres, Inglaterra: Penguin Books.
- Potter, L. (2016). Ideological representations and Theme-Rheme analysis in English and Arabic news reports: a systemic functional approach. *Functional Linguistics* 3(5), 1-20. doi: 10.1186/s40554-016-0028-y
- Rabaça, C. & Barbosa, G. (2002). *Dicionário de comunicação*. Rio de Janeiro, Brasil: Editora Campus-Elsevier.
- van Dijk, T. (1988). *News as Discourse*. New Jersey, Estados Unidos da América: Lawrence Erlbaum Associates, Inc., Publishers.
- van Dijk, T. (1998). *Ideology: A multidisciplinary approach*. Londres, Inglaterra: Sage Publications Lda.

8. Anexos

TÍTULOS DO DIÁRIO DE NOTÍCIAS		DATA
1.	Zelensky: “Moderei a minha posição sobre a NATO. Percebi que não está pronta para aceitar a Ucrânia”	08/03/22
2.	Tentativas de assassinato de Zelensky “já foram mais de uma dúzia”	09/03/22
3.	Zelensky prepara paz com promessa de guerra “até ao fim”	09/03/22
4.	Zelensky deixa recado a Putin: “Chegou a altura de nos reunirmos”	19/03/22
5.	“A verdade irá vencer”, diz Zelensky	11/04/22
6.	Zelensky pede a Portugal armamento pesado e reforço de sanções à Rússia	21/04/22
7.	Aos 60 dias de invasão, Zelensky diz que só quem a iniciou a pode parar	23/04/22
8.	Zelensky quer armas e não “presentes” ao receber responsáveis dos EUA.	24/04/22
9.	Zelensky lança campanha mundial para levantar fundos para ajudar a Ucrânia	05/05/22
10.	Zelensky confirma morte de 60 civis em bombardeamento em Lugansk	08/05/22
11.	Zelensky recebeu em Kiev delegação de senadores republicanos dos EUA	14/05/22
12.	Zelensky destitui comandante das Forças de Defesa Territorial	16/05/22
13.	Zelensky considera que só a diplomacia poderá acabar com a guerra	21/05/22
14.	Putin e Zelensky. Retratos do “brutalíssimo ditador” e do líder que ajudou a criar	22/05/22
15.	Zelensky assinala 100 dias de guerra: “A vitória será nossa”	03/06/22
16.	Mercosul recusa pedido de Zelensky para discursar na cimeira de chefes de Estado	21/06/22
17.	Zelensky promete libertar gradualmente as áreas sob ocupação russa	17/07/22
18.	Zelensky pede meios de defesa aérea mais sofisticados	20/07/22
19.	Ucrânia: Zelensky demite “número dois” do Conselho de Segurança e Defesa	25/07/22
20.	Zelensky classifica ataque russo contra centro comercial de “ato terrorista”	27/07/22
21.	Zelensky: Ataque contra prisão é um “crime de guerra russo deliberado”	30/07/22
22.	Zelensky avisa que Ucrânia atacará militares russos que usem central nuclear de Zaporíjia	11/08/22
23.	Zelensky apela para expulsão dos russos da central de Zaporizhzhia	11/08/22
24.	Zelensky volta a pedir à UE que proíba entrada de russos	29/08/22
25.	Zelensky acusa Rússia de “tortura” e “assassinios” na região de Kharkiv	16/09/22
TÍTULOS DO EXPRESSO		DATA
26.	Zelensky diz que só negocia com Rússia se os bombardeamentos à Ucrânia cessarem	01/03/22

27.	Zelensky e o massacre em Bucha: “Estamos a ser vítimas de genocídio. A ONU tem de agir imediatamente”	05/04/22
28.	Entrincheirado na Ucrânia, Zelensky deixou 25 reptos a parlamentos do mundo (agora é a nossa vez)	20/04/22
29.	Zelensky entra na campanha das presidenciais francesas e pede a Le Pen que admita que errou	20/04/22
30.	Zelensky, um profissional da comunicação que se inspira em Churchill... e Trump	21/04/22
31.	“Como se Portugal inteiro tivesse sido obrigado a fugir”. Zelensky levou Portugal à Ucrânia	21/04/22
32.	Zelensky “dirigiu-se ao povo” português e passou “por cima das exceções”. Ele sabe que “quem faz a opinião pública é a população”	22/04/22
33.	Zelensky critica Guterres por ir a Moscovo antes de visitar Ucrânia	23/04/22
34.	Olesya Zaruma, ‘voz’ de Zelensky no Parlamento português, conta toda a sua história	24/04/22
35.	“Em duas, no máximo três semanas, a fase ativa (de combates) terminará”, garante conselheiro de Zelensky	24/04/22
36.	Guterres com Zelensky, antes dos mísseis russos: “Estou aqui para tentar encontrar o caminho para a paz”	28/04/22
37.	Zelensky “quis a guerra” e “é tão responsável quanto Putin”: a polémica entrevista de Lula da Silva e a análise de Daniel Oliveira	05/05/22
38.	“Mais tarde ou mais cedo, venceremos”. Zelensky desafiante no discurso que marca o Dia da Vitória na Ucrânia.	09/05/22
39.	Zelensky diz que Kiev não recebeu armas suficientes para “libertar Mariupol”	10/05/22
40.	Volodymyr Zelensky: “Em 2023, o Festival da Eurovisão é na Ucrânia”	15/05/22
41.	Zelensky substitui comandante das Forças de Defesa Territorial	16/05/22
42.	Zelensky: o Presidente que se “revelou verdadeiramente” com a guerra já tem um “lugar na história da humanidade”	16/05/22
43.	“O presidente Zelensky conhece bem a realidade europeia”. Costa foi a Kiev prometer ajuda - mas não o sonho	21/05/22
44.	Zelensky admite dificuldades no Donbas: “Há muitas cidades onde o ataque russo é brutal”	03/06/22
45.	Zelensky exclui negociações de paz com a Rússia sem haver retirada prévia de tropas russas da Ucrânia	19/08/22
TÍTULOS DO JORNAL DE NOTÍCIAS		DATA
46.	Kiev no centro da ofensiva, Zelensky pede cessar-fogo	01/03/22
47.	Zelensky alvo de três tentativas de assassinato	04/03/22
48.	Zelensky diz que crimes em Bucha serão reconhecidos como genocídio	04/04/22

49.	Zelensky quer armas e não “presentes” da delegação dos EUA na visita a Kiev	24/04/22
50.	Zelensky elogia ucranianos mas alerta que ninguém pode prever fim da guerra	04/05/22
51.	Zelensky diz que bombardeamento russo matou 60 pessoas em escola	08/05/22
52.	Líder do Partido Republicano dos EUA reúne-se com Zelensky em Kiev	14/05/22
53.	Zelensky propõe estender lei marcial e mobilização na Ucrânia	18/05/22
54.	Zelensky grato por Portugal “se juntar à reconstrução das escolas ucranianas”	21/05/22
55.	Zelensky defende que a Rússia deve ser declarada “Estado terrorista”	28/05/22
56.	Zelensky em Kharkiv visitou militares e demitiu chefe de segurança	29/05/22
57.	Zelensky diz que guerra é a “covid-22” e pede vacina: “armas e sanções”	09/06/22
58.	Zelensky em Mykolaiv e o reforço das tropas russas em Severodonetsk	18/06/22
59.	Zelensky: “Todos sabemos quem são Voldemort e Harry Potter nesta guerra”	23/06/22
60.	Zelensky demite a embaixadora da Ucrânia em Portugal	25/06/22
61.	Zelensky demite Procuradora-Geral e chefe dos Serviços Secretos da Ucrânia	17/07/22
62.	Zelensky avisa para ato “particularmente cruel” da Rússia no Dia da Independência	21/08/22
63.	Zelensky afirma que “defensores” ucranianos controlam “linha da frente”	21/09/22
64.	Zelensky afasta possibilidade do uso de armas nucleares por Moscovo	21/09/22
65.	Zelensky avisa russos: “Se vierem tirar a vida aos nossos filhos não vos deixarei sair vivos”	26/09/22

Resumo

A referência à guerra nos meios de comunicação social dominou o último ano, não só para detalhar os avanços e recuos militares, mas também para mostrar o papel dos vários intervenientes. Em 2022, irrompeu uma guerra na Europa e, nesse período, uma figura em particular ganhou relevo: falamos do Presidente da Ucrânia, Volodymyr Zelensky.

A imprensa em geral tem um verdadeiro poder nas suas mãos, uma vez que decide o que é relevante, o que é novidade, o que deve ser relatado (Charaudeau, 2013). Tem ainda a capacidade de povoar o imaginário dos leitores com algumas figuras políticas através do que é dito e do modo de dizer. A distribuição da informação pode condicionar a interpretação do leitor, pois, como referia Ducrot (2001), um enunciado inclui mais do que uma mera descrição da situação. Considerando o papel da imprensa na construção de representações sociais, este artigo propõe-se a analisar a materialidade linguística de títulos noticiosos publicados em três jornais portugueses, recolhidos entre fevereiro e setembro de 2022, para observar como é retratado Zelensky. A escolha dos títulos deve-se à sua função comunicativa, já que, enquanto primeiro (e, por vezes, o único) contacto do leitor com a notícia, constitui um sumário (van Dijk, 1985) dos eventos atuais.

Neste trabalho, identificam-se os elementos temáticos (TEMA e REMA) e analisam-se os itens lexicais presentes no REMA que contribuem para a construção de uma imagem de Zelensky. Os dados revelam que a referência a Zelensky surge, maioritariamente, na posição de TEMA,

o que parece natural tendo em conta a sua importância no conflito e a sua presença constante nas notícias. Sobre este, apresentam-se diversos dados novos que potenciam a criação de diferentes imagens, nomeadamente honestidade, autoridade ou crítica.

Abstract

References to war in the media dominated the last year, not only to detail military advances and retreats, but also to show the role of the various actors. In 2022, war broke out in Europe and, during this period, one figure in particular gained prominence: we are talking about the President of Ukraine, Volodymyr Zelensky.

The press in general has real power in its hands, since it decides what is relevant, what is new, what should be reported (Charaudeau, 2013). It also has the ability to populate the imagination of readers with some political figures through what is said and the way of saying it. The distribution of information can condition the reader's interpretation, since, as Ducrot (2001) mentioned, a statement includes more than a mere description of the situation.

Considering the role of the press in the construction of social representations, this article proposes to analyze the linguistic materiality of news headlines published in three Portuguese newspapers, collected between February and September 2022, to observe how Zelensky is portrayed. The choice of titles is due to their communicative function, since, as the reader's first (and sometimes the only) contact with the news, it constitutes a summary (van Dijk, 1985) of current events.

In this work, the thematic elements (THEME and RHEME) are identified and the lexical items present in RHEME that contribute to the construction of an image of Zelensky are analyzed. The data reveal that the reference to Zelensky appears, mostly, in the THEME position, which seems natural taking into account his importance in the conflict and his constant presence in the news. About this, several new data (RHEME) are presented that enhance the creation of different images, namely honesty, authority or criticism.

Aquiles nos discursos de escola

Achilles in school speeches

Rui Miguel Duarte

Centro de Estudos Clássicos – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa
rmduarte@edu.ulisboa.pt
ORCID: 0000-0001-7609-8794

Palavras-chave: Aquiles, *progymnasmata*, comparação, etopeia, encómio, censura.
Keywords: Achilles, *progymnasmata*, comparison, ethopoeia, enkomion, invective

Introdução

Na retórica escolar helenística, e mais tardiamente nas das épocas imperial romana e bizantina, os *progymnasmata* ocupam lugar de relevo. A primeira referência a um tal conjunto de exercícios retóricos é feita pelo autor da *Rhetorica ad Alexandrum* 28. Este facto levou a propor a hipótese de que a sua origem remonta ao século séc. IV a.C. É um hipótese com fundamento, porquanto Cícero (*Orator* 14.46) escreve que Aristóteles ensinou um destes exercícios, a tese, *non ad philosophorum morem... sed ad copiam rhetorum* (Alexandre Júnior, 1989, 32). Mas o processo gradual de adopção de um número determinado de exercícios só parece ter-se tornado geral a partir do primeiro século a.C., “em resultado de um processo gradual de experiência didáctica que, aliás, teve lugar durante todo o período helenístico” (Júnior, 1989, 32). Nas escolas romanas, segundo informação de Suetónio (*De rhetoricis* 1), eram já ensinados desde século I a.C.. Todavia, o primeiro trabalho de sistematização conhecido dos *progymnasmata* num manual didáctico deve-se a Élio Téon de Alexandria, datado do início da época imperial¹.

Através destes exercícios, os aprendizes eram convocados a realizar exercícios de retórica, argumentação e composição literária sobre variados temas e personagens históricas gregas e míticas, como preparação para os discursos de grande fôlego que os futuros oradores haveriam de ser chamados a pronunciar, em *meletai*, declamações públicas de exibição de eloquência. Estamos na era da

¹ Patillon (1997, VIII-XVI) analisou o problema e propõe esta data.

Segunda Sofística (sécs. I – IV d.C.), a era em que a retórica se tornou artificialidade, exercício de escola e exibição de aparato, em que se punha em cena um universo de temas e personagens, bem dentro daquela cultura que Russell (1983, p. 22) designou como *sophistopolis*², a sociedade e a cidade dos Sofistas, do puro deleite do intelecto e da finura de raciocínio, e da exibição de tais qualidades. A figura de Aquiles foi uma das que se prestou a esses exercícios³.

A ela estão associadas uma determinada reputação e glória, uma narrativa de gestas e um certo perfil psicológico. Aquiles não foi apenas o paradigma do guerreiro e modelo de coragem. A primeira coisa que dele sabemos (*Iliada* 1.1-2) é que foi uma figura altiva, dada à ira, ira essa que foi causa de desgraças para os seus companheiros de armas.

A recepção das narrativas sobre a personagem dependia da perspectiva. Existem duas visões diametralmente opostas. Do discurso, a retórica é a rainha e, como é sabido, em retórica pode argumentar-se num sentido ou no seu contrário. Entre os vários *progymnasmata*, Aquiles aparece como tema principalmente em três. Um deles, a *ethopoieia*. Tratando-se de um herói, presta-se ainda ao *enkomion* e ao *psógos*, encómio e censura. Outro é o da *synkrisis*, em que se comparava uma personagem a outra, seu émulo (como Diomedes ou Ájax).

No presente estudo serão analisados uma etopeia, um par encómio e censura e uma comparação. Em virtude da extensão dos discursos-modelo, incidiremos nos aspectos e tópicos que mais pertinentes nos pareceram de modo a melhor clarificar não somente as declinações da recepção da figura de Aquiles nos discursos de escola, mas também os métodos de trabalho praticados nesta. Assumimos as escolhas dos passos a ler e comentar.

Ethopoia

Principiemos por tratar da etopeia (ἠθοποιία), designada *prosopopeia* (προσωποποιία) por Élio Téon de Alexandria (Patillon, 1997). No tratado de Pseudo-Hermógenes (Patillon, 2008, IX 1.1-2), o exercício é definido como a “imitação do ἦθος de uma determinada personagem.” Através deste ἦθος, configura-se uma imagem-modelo dessa personagem, fundamento da fama que granjeia. Esta imagem-modelo torna-se conhecimento histórico da personagem, das virtudes e feitos que lhe ficam ligadas. Hermógenes de Tarso, retor dos sécs. II-III d.C.⁴,

² Cf., sobre as ligações que se podem estabelecer entre os *progymnasmata* e as declamações do mundo romano, o recente artigo de Van Mal-Maeder, 2020, pp. 118-129.

³ Michel Patillon (1997), nas suas edições de textos de retórica grega tardia, a partir dos *progymnasmata* de Élio Téon de Alexandria, tem enfatizado com insistência o carácter escolar e artificial desta retórica tardia, que se prolongou por séculos nos *curricula* bizantinos.

⁴ Sobre a obra de Hermógenes cf. a tese de Patillon, 1996 e 2009 (introdução, edição, tradução anotada ao tratado *Περὶ στάσεων*). Este tratado motivou uma longa tradição de comentários de autores bizantinos: Siriano (Rabe, 1893). Sópatro (Patillon, 2019); Marcelino, Jorge Monos e Anónimos (para uma síntese ver Patillon 2009, pp. LX-LXXXVI. Cf. também Duarte (2006), para uma edição parcial dos comentários anónimos transmitidos pelos códices *Parisinus Graecus* 2983 e 2977,

Estados de causa (Patillon, 2009, I 18) explica que entre os *ἀσύστατα*, questões mal-formadas, que não fornecem matéria para inquérito e debate, contam-se as inverosímeis (*ἀπίθανα*). O exemplo de inverosimilhança dado por Hermógenes é: “se se ficcionasse Sócrates como um proxeneta”. O escoliasta Sópatro (Patillon, 2019, I 8 24.4-7) comenta que se pode acusar Sócrates de afronta aos deuses (a acusação histórica) ou outro delito do género, mas nunca de prostituição, acusação que seria inverosímil face à sabedoria dos seus costumes. E acrescenta o exemplo de Aquiles (I. 8. 25):

τούτων δὲ ἔστω καθολικὸν ἐπὶ πάντων παράδειγμα, οἷον· Ἀχιλλεὺς μὲν οὐδὲν ἀπεικὸς εἶναι προδότην καὶ χρημάτων ἡττονα· δειλὸν δὲ ἢ λειποτάκτην οὐκ ἂν ἔχοις γράφεσθαι. Seja, para todas estas questões, o seguinte exemplo geral: nada há de irrazoável em que Aquiles seja culpado de traição ou corrupção; mas de cobardia ou deserção não o poderias acusar⁵.

O facto de o escoliasta escrever que este exemplo de enunciado sobre Aquiles é “geral” parece indicar que seria usado profusamente nas escolas. Está dado o mote relativamente ao ἦθος modelo desta personagem: a virtude, ou característica, mais fortemente associada à fama do Pelida é a bravura heróica – não a ira.

O propósito da etopeia era ficcionar *τίνας ἂν εἴποι λόγους*⁶; isto é, quais seriam as palavras adequadas ao ἦθος da personagem em questão e em determinada circunstância. Esta invenção do discurso da personagem confundiu-se com o exercício no seu todo. As definições de Élio Téon (Patillon, 1997, 8 115.11-22 p. 70), Pseudo-Hermógenes (Patillon, 2008, IX 1. 2-3), Aftónio (Patillon, 2008, XI 1. 3-6) são claras. Élio Téon, porém, explana melhor que para o exercício ser bem feito se requer que as palavras a forjar se adequem à idade, sexo, condição social, diferenças étnico-culturais, entre outros factores (Patillon, 1997. 8 115.23-116.21 pp. 70-71).

Mais adiante, Pseudo-Hermógenes (Patillon, 2008, IX 6.6-7) apresenta um dos temas mais trabalhados: *τίνας ἂν εἴποι λόγους Ἀχιλλεὺς ἐπὶ Πατρόκλῳ*; “Que palavras diria Aquiles sobre o cadáver de Pátroclo?” O tema tem uma versão mais longa, com um segundo elemento: *τίνας ἂν εἴποι λόγους Ἀχιλλεὺς ἐπὶ Πατρόκλῳ καί μιν βουλευόμενος πολεμεῖν*; “Que palavras diria Aquiles sobre o cadáver de Pátroclo e decidido a partir para o combate?”.

Pseudo-Hermógenes, como Aftónio (Patillon, 2008, XI 2.8-9) e Nicolau de Mira (Felten, 1913, 64.14-17), seguem tradição comum, tanto na teoria da divisão dos tipos de etopeias, como na selecção deste exemplo. Assim, uma das divisões das etopeias é em etopeias éticas, patéticas e mistas. Estas últimas são as que compreendem ambos os elementos, ἦθος e πάθος. Pseudo-Hermógenes IX 6.7-9 assim expõe:

correspondente às pp. 104-245 da *editio princeps* destes escólios anónimos por Walz (1832-1836, série *Rhetores Graeci*, vol. VII, pp. 104-646) e ainda Patillon (2018), com edição dos comentários de Eustátio, uma das fontes do Anónimo.

⁵ As traduções em português são nossas.

⁶ Sobre a fórmula ver Fournet, 1992, p. 255; Pirovano, 2013, “*Quibus verbis uti posset...*”, pp. 236-238.

Τίνας ἂν εἴποι λόγους Ἀχιλλεύς ἐπὶ Πατρόκλῳ· καὶ γὰρ τὸ πάθος διὰ τὴν τοῦ Πατρόκλου σφαγὴν καὶ τὸ ἦθος ἐν ᾧ ἦθος περὶ τοῦ πολέμου βουλευέται.

Que palavras diria Aquiles sobre o cadáver de Aquiles? Pois, o *pathos* é devido à morte de Pátroclo, e o *ethos* está presente na decisão de partir para a guerra.

A fonte deste tema é *Il.* 18.324-342. O ἦθος do Pelida é de um homem dado às pelejas e ao heroísmo com que estas coroam os indivíduos; o sofrimento suscitado por uma circunstância particular, a morte violenta e inesperada do mais próximo companheiro, é extremo, apropriado a um luto por um ente querido. Este tema foi tratado recorrentemente; está presente no discurso de Etopeia 3 de Libânio de Antioquia⁷, retor do séc. IV d.C.: τίνας ἂν εἴποι λόγους Ἀχιλλεύς ἐπὶ Πατρόκλῳ κειμένῳ; “Que palavras diria Aquiles sobre o cadáver de Pátroclo?”⁸. Além desta, Aquiles é a personagem de outros discursos de etopeia de Libânio: Etopeia 4, 12 e 13 sobre o mesmo tema, 15⁹.

Resumamos a Et. 3 O discurso é curto, compondo-se de oito parágrafos. No primeiro, que constitui o próemio, Aquiles lamenta a má fortuna de ambos, a sua por ter perdido o mais querido camarada, a deste por lhe ter calhado uma sorte contra a esperança. Aquiles expressa o desejo impossível, o de que as coisas houvessem atingido um outro desfecho: não houvesse Pátroclo decidido partir para o combate, ainda estariam juntos na mesma tenda. Termina com nota de fatalismo trágico: o que temia que sucedesse acabou por efectivamente suceder. Nos parágrafos 2 a 3, narra com elogio os tempos que passaram juntos e alguns actos de bravura de Pátroclo. No 4, invoca as lágrimas que a sua morte deixou e pergunta ao amigo morto que palavras causará para contar ao pai a morte do filho. No 5, expressa a determinação de vingar a morte na pessoa de quem o matou, Heitor, cujo nome está subentendido. Todo o estado anímico da personagem é de uma fatalidade, um dever e necessidade constringentes a encetar um certo curso de acção, que cessará num fim necessário, conhecido e também desejado, a comunhão na morte. Assim justifica o regresso ao combate:

ἀλλ’ ἐπειδὴ τοῦτο γε παθεῖν ἐχρῆν, ὥς οὐκ ὄφελεν, οὐδὲ τελευτήσαντος ἀπολείψομαι, ἀλλ’ ἀμυνῶ σοι κατὰ τὸ δυνατόν. ἐπειδὴν δὲ κάμει τὸν βίον καταλῦσαι δέη, σὺν σοὶ κείσομαι. οὐ γάρ μοι θέμις μεθ’ οὗ ζῶν διετέλουν, τούτου τελευτήσαντος ἐχθρὸν γενέσθαι. Mas como é necessário que eu sofra isto, como eu gostaria que o não fosse, não te abandonarei morto, mas defender-te-ei como me for possível. Mas quando também eu tiver de entregar a vida, jazerei contigo¹⁰. Pois não me assiste o direito de me tornar inimigo daquele com quem partilhei a vida, após a sua morte

⁷ Sobre a etopeia em Libânio, ver Schouler (2005).

⁸ Cf. a tradução anotada de Gibson (2008), com texto grego fixado por Foerster (1903-1927). As traduções em português fornecidas neste estudo são do nosso cuidado.

⁹ Sobre a etopeia em Libânio, cf. Schouler, B. (1984) e (2005).

¹⁰ Hom., *Il.* 23.83-92, 123-126, 243-248; *Od.* 24.71-84.

No par. 6 nomeia finalmente o homem que matou Pátroclo, a quem decidiu defrontar até à morte. E promete arrastar os seus despojos em redor da campã do companheiro.

No par. 7 debate-se com a necessidade de encontrar armas. Pergunta-se mesmo se roubará as de Ájax. Não será, porém, esta a decisão a tomar. Com efeito, pedirá (8) ajuda à divina mãe para lhe obter as armas.

Há testemunho de um discurso de etopeia que dá de Aquiles um ἥθος oposto à imagem do herói. O nome “Empório” aparece pelo fim do séc. VIII num códice, o *Par. Lat.* 7530, associado a quatro interessantes capítulos sobre retórica (f. 251v2–258r29). Um deles, é sobre a etopeia¹¹. A secção do códice que lhe é dedicada está toda redigida em latim e foi editada na edição dos *Rhetores Latini Minores* Halm (1863, p. 562.10-34). Lêem-se três exemplos de *pathopoia* (ficção de um discurso com emoções não naturais, mas incidentais) num dos quais se refere Aquiles (p. 562.17-18) subjugado pelo rio Escamandro: *uel cum apud Homerum Achilles sempre minax circumuentum se a flumine gemit* “ou quando, no passo de Homero, Aquiles, sempre feroz, geme, vendo-se rodeado pelo rio”. O seu temperamento natural é subvertido por um sentimento de fragilidade perante o poder do rio, que o conduz à lamúria. O tema tem como fonte a luta de Aquiles contra as águas impetuosas do rio em *Il.* 21.270-283.

A referência de Empório é paralela à referência à etopeia de Aquiles no comentário de Proclo ao *Timeu* 19 d-e 65.28-66.5 Diehl, um texto não-retórico. Ambos, ao contrário dos retores que referimos, com a excepção de Élio Téon, expõem a necessidade de adequar as palavras à natureza da personagem – ao *adfectus naturalis* / *ingeneratus* ou *mos ingenuus* (Halm, 1863, p. 562.21,23 cf. em Proclo, τὸ τοῦ λέγοντος ἥθος / τὰς ἐνδὸν διαθέσεις).

O melhor, porém, é lermos a fonte, o belo exemplar de etopeia do passo homérico¹²:

¹¹ Tem-se discutido a identidade deste Empório, tendo sido proposto que se trataria de mais do que um autor, um deles grego, autor de um tratado de *progymnasmata*, sendo os restantes três provavelmente latinos e posteriores. o segundo teria sido o tradutor latino do original grego. Cf. Luigi Pirovano, 2020, pp. 170-178.

¹² Reproduz-se a tradução de Frederico Lourenço (2019).

270	ποταμὸς δ' ὑπὸ γούνατ' ἐδάμνα λάβρος ὑπαιθα ῥέων, κονίην δ' ὑπέρεπε ποδοῖν. Πηλείδης δ' ὄμωξεν ἰδὼν εἰς οὐρανὸν εὐρύν· Ζεῦ πάτερ ὥς οὐ τίς με θεῶν ἐλεινὸν ὑπέστη ἐκ ποταμοῖο σαῶσαι· ἔπειτα δὲ καὶ τι πάθοιμι.	o rio cansava-lhe os joelhos, fluindo com violência por baixo, tirando- -lhe a terra debaixo dos pés. O Pelida gemeu e olhou para o vasto céu: “Zeus pai, como é que nenhum dos deu- ses me ajuda nesta miséria e me salva do rio? Que eu sofra depois o que tiver de sofrer. Para mim nenhum outro dos deuses
275	ἄλλος δ' οὐ τις μοι τόσον αἴτιος Οὐρανόων, ἀλλὰ φίλη μήτηρ, ἣ με ψεύδεσσιν ἔθελγεν· ἦ μ' ἔφατο Τρώων ὑπὸ τείχεϊ θωρηκτάων λαιψηροῖς ὀλέεσθαι Ἀπόλλωνος βελέεσσιν. ὥς μ' ὄφελ' Ἑκτώρ κτεῖναι ὅς ἐνθάδε γ' ἔτραφ' ἄριστος	celestiais é tão culpado como minha mãe amada, que me enfeiti- çou com mentiras. Ela que me disse que sob a muralha dos Troianos couraçados eu haveria de morrer por causadas rápi- das flechas de Apolo. Oxalá tivesse sido Heitor a matar-me, o melhor dos homens de lá:
280	τὼ κ' ἀγαθὸς μὲν ἔπεφν', ἀγαθὸν δέ κεν ἐξενάριξε· νῦν δέ με λευγαλέω θανάτῳ εἴμαρτο ἁλῶναι ἐρχθέντ' ἐν μεγάλῳ ποταμῷ ὥς παῖδα συφορβόν, ὄν ῥά τ' ἔναυλος ἀποέρση χειμῶνι περῶντα.	valor teria tido quem matara, valor teria tido quem fora morto. Mas agora por uma morte miserável foi decidido que eu fosse apanhado no grande rio, como um rapa- zinho tratador de porcos a quem arrasta a torrente invernosa que tentou atravessar.

Para dizê-lo em termos de uma análise psicológica mais actual, dir-se-ia que Aquiles aparece aqui como humano, feito de coragem, mas também com medos – como é próprio do humano, com temperamento instável e padecendo de uma certa bipolaridade. Ora é dado ao furor e ferocidade do guerreiro intrépido com convicção de invencibilidade, ora à *ira*, à depressão e ao desespero, que o conduzem à impotência e a gemidos de queixume (ὄμωξεν). A queixa ou, caso se prefira, o humano desabafo, tem como destinatário Zeus. Quem são os alvos do gemido, os quais acusa de mentira e traição? Verosimilmente, a divindade e, sobre todos, a mãe! Eis os culpados por o fero Aquiles se ver naquela situação, tão inusitada quanto indigna do herói. Lembremos a depressão, autocomiseração e prostração do profeta Elias, no I livro de *Reis*, 19:4 sqq., e o lamento que dirige a Deus ao fugir da ameaça de morte proferida por Jezabel, rainha de Israel. Após a sua retumbante vitória e morticínio dos quatrocentos e cinquenta profetas de Baal, protegidos da rainha, assim reagiu Elias face à desta, que deste modo procurou vingança. Em ambos os trechos narrativos, as personalidades são complexas, densas e inconsistentes. E não apenas isto: os escritores bebem da vida o motivo, pois constroem as cenas com a argamassa da verosimilhança. Com efeito, quem, em momentos de exacerbado desespero, não experimenta uma subversão das paixões e não invoca a divindade por socorro?

Como quer que seja, esta etopeia de Aquiles envereda por um exercício de desconstrução do mito do herói. Voltar-se-á à desmitificação de Aquiles, a propósito dos demais exercícios.

Enkomion / psogos

Sendo o Pelida personagem cuja memória tem concitado a admiração ao longo das eras em grande medida pelo heroísmo guerreiro, não seria possível deixar de ser motivo para o *progymnasma* do encómio¹³. Libânio dedica-lhe o Encómio 3¹⁴.

Por limitações de espaço e pela extensão do Encómio 3 de Libânio, delimitarei o escopo do presente estudo aos *topoi* do nascimento, educação, a excertos do tratamento do *topos* dos actos e ao da morte.

Tradicionalmente, os primeiros *topoi* encomásticos são os das origens - do nascimento, estirpe, família, cidade (*γένος, εὐγένεια, ἔθνος*).

Os segundos¹⁵ são os da educação e formação (*τροφή, ἀνατροφή, παιδεία, ἀγωγή*) que a personagem tem. Pseudo-Hermógenes VII 5.6-7 refere a educação de Aquiles pelo centauro Quíron, aludida em *Il.* 11.832¹⁶. Em 3.3, Libânio escreve como o centauro Quíron encheu a alma de Aquiles com todo o tipo de educação: música, com a qual seria capaz de dominar a ira (*θυμός*), e medicina, útil para apartar as doenças.

Outro tópico, o principal, segundo Pseudo-Hermógenes (VII 7.3-5) e Aftónio (VIII 3.7), é o da narração dos feitos da personagem. No Encómio de Libânio, os actos de Aquiles, de cuja análise o orador extrai traços do perfil psicológico da personagem (as suas virtudes e motivações), ocupam os parágrafos 5-21. Colhamos algumas notas: em Encómio 3.7 fala sobre as razões que levaram Aquiles a pegar em armas:

ἀλλ' ἐκεῖσε ἐπάνειμι, ὅτι τοῖς μὲν ἄλλοις οὐδὲ βουλομένοις ἐνῆν μὴ στρατεύειν, ἐνεβίβαζον γὰρ αὐτοὺς εἰς τὰς ναῦς ὄρκοι καὶ σπονδαί, Ἀχιλλεὺς δὲ ὄρκος μὲν οὐδεὶς, ὁ δὲ τῆς δόξης ἔρως ὥπλιζε

mas voltarei ao ponto precedente: aos outros não era possível não ir combater, mesmo que fosse a sua vontade, pois os juramentos e os pactos levaram-nos a embarcar nos navios; quanto a Aquiles, não foi nenhum juramento, mas o amor da glória que o impeliu a pegar em armas.

¹³ Sobre o mesmo tema, escreveu João de Sardes, nos seus escólios aos *Progymnasmata* de Aftónio (Rabe, 1928, 127.16-19).

¹⁴ As suas fontes, além da *Iliada*, são a *Biblioteca* e *Epítome* de Apolodoro (considerado não o Apolodoro de Atenas, do séc. II a.C., mas um Pseudo-Apolodoro, do séc. II d.C.). Dois códices da *Biblioteca* contêm resumos do texto, que o editor da Loeb Classical Library (Frazer, 1913) editou como *Epítome*.

¹⁵ Cf. Laurent Pernot, 1993, pp. 154-156 e 161-163.

¹⁶ Cf. Aftónio VIII 3.2-6. Não nos prenderemos com as divisões e terminologias diversas propostas pelos retores gregos para estes e para os demais tópicos do encómio. Basta para o escopo do presente trabalho fornecer um conspecto e remeter directamente para os tratadistas, para visões mais clarificadoras do modo como cada um tratou e dividiu cada um deles. Ver ainda Hermog. *Estados de causai*. II 8. A consulta da obra de Pernot providenciará maiores esclarecimentos.

Este comentário põe na balança dois valores louváveis: a lealdade a juramentos e às alianças e o amor pela glória até ao sacrifício. E dá implicitamente, através da acção do Pelida, preeminência do segundo sobre o primeiro. Nisto se destacava dos demais.

Continuemos: em *Enc.* 3.11, assinala que Aquiles não era movido pelo amor do dinheiro (οὐ χρημάτων ἕρως), pois correu riscos de vida, para deixar aos Gregos o prémio dos despojos (*Il.* 9.328–335).

Quando a peste assolava os Aqueus, o culpado nada fez, nem Nestor, nem Ulisseus. Somente Aquiles se levantou em assembleia, encorajou o profeta e prometeu-lhe ajuda; e não sossegou até achar remédio para o mal (*Il.* 1.53–91)¹⁷. Abdicou de lutar por Briseida, sem por isto suscitar conflito contra Agamémnon, o que revelou bom senso (ἐπιείκεια), mas retirou-se da aliança acaica e da guerra por não ter suportado ser descortesmente insultado. Deste modo, mostrou não tolerar a grosseira ofensa e deu uma lição: tal é o carácter daquele que a arrogância do rei ofendeu.

Em *Enc.* 3.19 lê-se que é dotado de sentimentos de amizade e fidelidade pelo companheiro (φιλέταιρος), a ponto de, ao ser informado da morte deste, quase ter cometido suicídio. Mas, foi dissuadido por Antíloco (*Il.* 18. 32–34) e voltou ao combate. Desejava partilhar da mesma morte do amigo, mas apenas após Heitor cair (*Il.* 18. 120–121). Estava altamente motivado para punir o assassino de Pátroclo como o merecia, pois para o herói (*Enc.* 3.19) “fazê-lo era mais digno do que a sua própria cabeça”. Κεφαλή “cabeça” é metonímia que substitui a noção de morte violenta, mais propriamente por degola.

συμπεσεῖν ἐπιθυμῶν τῷ Πατρόκλου σφαγεῖ καὶ ταῦτα εἰδὼς ὡς κοινὸν αὐτοῦ κάκεινον κατεψηφίζετο θάνατον (...) ὁ δὲ τὴν τιμωρίαν τοῦ τὸν ἐταῖρον ἀποκτείναντος τιμωτέραν ἐποιήσατο τῆς ἐαυτοῦ κεφαλῆς
desejando cair com o algoz de Pátroclo, sabedor de que estava a condenar-se a si próprio a uma sentença de morte comum à do companheiro. (...) considerou a punição do seu assassino mais digna do que a sua própria cabeça (cf. *Il.* 18.88–93).

Analisemos seguidamente como foi tratado o tópico da morte. Nas batalhas da guerra troiana, muitos gregos foram feridos (*Enc.* 3.22) por bárbaros, tendo estes, graças a isto, granjeado fama. A morte de Aquiles deveu-se à acção de um deus, Febo Apolo (*Il.* 22.359–360)¹⁸. Esta morte não traz glória a homem algum – escreve Libânio:

Ἀχιλλεὺς δὲ ἀποθνήσκων οὐδενὶ ἀνθρώπων περιέθηκε δόξαν. τόξων δὲ Ἀπόλλωνος ἡττηθῆναι καὶ κόσμος τῷ πεπονθότι καὶ τὸ κάλλιστον. τῷ πολέμῳ γὰρ τεθνεὼς περιέθηκε δόξαν.
Ora, a morte de Aquiles não trouxe glória a homem algum. Mas ser atingido pelas setas de Apolo é tanto um ornamento para quem o sofreu como o mais belo fim¹⁹.
Com efeito, ao morrer, trouxe glória à guerra.

¹⁷ *Enc.* 1.6, 2.6, 4.6; *Cens.* 1.8; *Comparação* 1.7, 2.6–7.

¹⁸ Cf. referência em *Ps.-Herm.* VII 9.5.

¹⁹ *Apolodoro, Epit.* 5.3; *Censura* 1.23; *Comparação* 1.16, 2.13.

E conclui que Ílion só foi capturada graças ao concurso da casa de Aquiles, pois morto o pai, foi o filho, Neoptólemo, quem concluiu a obra²⁰.

Psogos

Sendo possível argumentar em dois sentidos, o encómio tinha o seu reverso no discurso de ψόγος (censura). Assim, se havia elementos para elogiar Aquiles, também os mestres retores encontrariam motivos bastantes para o criticar. Esta caracterização da personagem pelos seus actos, diametralmente oposta à do Encómio, condiz mais com o tema da proposição da *Ilíada* e deste congresso, a cólera de Aquiles, “que trouxe aos Aqueus uma miríade de dores” (*Il.* 1.2.).

No próemio da Censura 1, o retor expõe a sua tese: tendo dado conta da prevalência de uma opinião comum que tem Aquiles como digno de admiração, propõe:

γενώμεθα τῆς ἀληθείας μᾶλλον ἢ τῶν εἰκῇ δοκούντων καὶ φανήτω διὰ τῶν λόγων οἷος ἔστιν, οὐχ οἷος ὑπείληπται.

posicionemo-nos mais do lado da verdade do que no das vãs aparências e que seja mostrado por meio de argumentos que tipo de homem é, não aquilo por quem ele se toma.

Quanto ao nascimento e estirpe, o retor (Cens. 1.2) não pretende mostrar que os maiores de Aquiles (Peleu, o pai, e Éaco, o avô) eram desprovidos de virtudes; antes pelo contrário, foi o descendente que degenerou:

Βλέπων εἰς πατέρων ἀρετὰς ἐπὶ τὴν κακίαν ὥρμησε καὶ καλῶν αὐτῷ παραδειγμάτων ἐστηκότων οὐκ ἠβουλήθη μιμήσασθαι. τῷ μὲν γὰρ ἐκ φαύλων, εἰ μὴ ποιοῖτο λόγον τοῦ κρείττονος, ἐνὶ συγγνώμῃ· τῷ δ' οὐ παρέχοντι τῶν προγόνων ἄξιον ἑαυτὸν οὐκ ἔστι παραίτησις, ἀλλὰ τοσοῦτω μειζόνως μισεῖται, ὅσῳ τοὺς προγόνους ἀρνεῖται τῷ τρόπῳ. Ao olhar para as virtudes dos seus maiores, lançou-se à maldade e não quis imitar os bons exemplos que tinha à disposição. Com efeito, para um homem de baixas origens, se não tiver em conta as coisas mais elevadas, existe perdão; mas para um homem que não se mostrou digno dos seus antepassados, não há desculpa, mas, tanto mais motivo de ódio ele é quanto mais negar os antepassados pela sua conduta.

A sua acção, narrada em *Il.* 1. 53–91 e objecto de elogio no passo já analisado Encómio 3.12, são aqui entendidos de outro modo (Cens. 1.8):

τὴν ἑαυτοῦ τάξιν ὑπερβάς ἐπειρᾶτο τὸν Ἀγαμέμνονα τῆς ἀρχῆς ἐκβαλεῖν καὶ συνῆγεν ἐκκλησίαν ἄκυρος ὢν τοῦ παντός καὶ τοὺς ιδιώτας ἐπειθεν ἀναισχυρεῖν πρὸς τὸν ἄρχοντα τὴν ἑαυτοῦ ῥοπήν ὑπισχνόμενος.

ultrapassando a sua posição hierárquica, tentou expulsar Agamémnon do comando, convocou uma assembleia, sem qualquer autoridade, e tentou persuadir os soldados comuns a comportarem-se de forma vergonhosa em relação ao seu comandante, prometendo a sua ajuda.

²⁰ Apolodoro, *Epit.* 5.11; Enc. 2.4; Censura 1.23.

O desequilíbrio emocional de Aquiles chega ao ponto de levantar a espada e atacar Agamémnon (9). O desfecho de tal acto só não foi fatal por o intento do Pelida haver sido travado por uma deusa, Atena (*Il.* 1.188–222).

É propositadamente omitida a ascendência divina de Aquiles, um tópico de elevada importância no Encómio. Refere-se tão-somente a ascendência humana, por Peleu, o pai, e Éaco, o avô. Dá-se aqui do Pelida uma imagem oposta à que apreciámos no encómio: a de um homem tomado de ὕβρις e responsável por actos repreensíveis²¹.

Apontou-se acima, a propósito do encómio, a importância do tópico da morte da pessoa. Libânio trata do tema nos parágrafos finais (Cens. 1.22–23), que constituem, enquanto parte do discurso, o epílogo. No parágrafo 23, prossegue:

οὗτος ἔστιν ὃν ἐποίει προδότην τῶν ὁμοφύλων τῆς Πολυξένης τὸ κάλλος. ὥς γὰρ εἶδεν αὐτήν, καὶ ἐθαύμασε καὶ τῶν πολεμίων ἦν καὶ ὥς μὲν δοῦλος ἀφροδισίων ἐμνήστευεν, ὥς δὲ ἡλίθιος τοῖς ἐχθροῖς ἐπίστευε καὶ τῇ τῆς πίστεως ἐλπίδι δελεασθεὶς ἐν χερσὶ τῶν δυσμενῶν ἦν καὶ ἀπεσφάττετο παῖδα καταλιπὼν τῆς μανίας κληρονόμον τὸν Νεοπτόλεμον, ἢ χρώμενος ἐν Δελφοῖς περὶ τὸν νεὼν ἀπεσφάττετο

Este é o homem que a beleza de Políxena converteu em traidor dos seus compatriotas²². Pois, quando a viu, admirou-a e ficou sob o poder do inimigo e, como um escravo de desejos sexuais, cortejou-a, mas, como um louco, acreditou nos inimigos e, seduzido pela expectativa da boa-fé, viu-se nas mãos dos inimigos e foi morto²³, deixando o filho, Neoptólemo, como herdeiro da sua insânia, o qual, entregue a ela, foi morto em Delfos à volta do templo²⁴.

A sua morte, porém, não encerrou o ciclo dos males, pois deixou à descendência uma herança trágica.

Já a Censura 7 tem como tema a ira (ὀργή), um *pathos*, não uma personagem. No proémio (1) o “eu oratório” confessa ter já sido amiúde tomado de ira; tendo aprendido a controlá-la, declara ser um assunto sobre o qual é impossível falar tudo quanto é necessário e que é bom não deixar de falar dele tanto quanto se possa. No parágrafo 2 (prova), declara que a ira não tem origem divina, nem é parte do estilo de vida dos deuses, e aconselha os leitores a acautelarem-se de qualquer palavra em sentido contrário escrita pelos poetas. Sustenta esta tese recorrendo a um silogismo epiquiremático:

Tese	μὴ νομίζωμεν αὐτήν ἐν οὐρανῷ τε καὶ τῇ τῶν θεῶν εἶναι διαίτη não consideremos que ela exista no céu nem que faça parte do modo de vida dos deuses

²¹ *Il.* 1.90–91, 122–123, 148–171, 122–123, 148–171, 188–222, 223–244, 292–303, 1.407–412; 9.185–191.

²² Comparação 1.14 Aquiles e Diomedes

²³ Sobre o episódio, ver Apolodoro, *Epit.* 5.3 com Frazer, *Library by Apollodorus*, 2:215 n. 1; Enc. 3.22; Comparação 1.16, 2.13. A *causa mortis*, tanto do pai como do filho, é dita literalmente como *ser degolado* (ἀποσφάζομαι). O verbo, porém, deve ser entendido metonimicamente e em maior amplitude semântica como *ser assassinado*

²⁴ Apolodoro, *Epit.* 6.14; Narração 14; Enc. 2.4, 3.22

Premissa maior	εἰ γὰρ εὐδαιμόνες μὲν οἱ θεοί, Se pois os deus são felizes
Confirmação 1 da premissa maior: autoridade da opinião corrente	καὶ τοῦτο ἀνωμολόγηται e isto é objecto de concordância
Confirmação 2 da premissa maior: argumento pelo contrário	στασιάζειν δὲ ὁμοῦ καὶ εὐδαιμονεῖν οὐκ ἔστι e sendo impossível que coexistam contenda e felicidade
Premissa menor (tirada da confirmação 2)	αἱ δὲ ὀργαὶ στάσεις ποιοῦσι e se as iras produzem contendas
Conclusão (recapitula a tese em pergunta retórica)	πῶς οὐκ ἀνάγκη τὰ πράγματα τῶν θεῶν καθαρεύειν ὀργῆς; como não será imperioso que os assuntos dos deuses sejam isentos de ira?

A referência a Aquiles vem no epílogo (33), no meio de uma série de exemplos de personagens a cuja fama está indelevelmente associada a ira²⁵. A refutação da origem divina da ira, a que subjaz o carácter e estado de felicidade dos deuses (εὐδαιμονία) é uma forma clara e óbvia de desconstruir o mito do “divino Aquiles” (δῖος Ἀχιλλεύς), segundo a titulatura homérica. O Pelida é um mero homem, e não dos mais recomendáveis.

τὴν Ἀχιλλέως ὀργήν, ὑπὲρ ἧς ἡ Ἰλιάς, οὐδεὶς ὅστις οὐκ οἶδεν ἀνθρώπων, ἐφ’ ἣ τὸν Ἀχιλλέα καταδύμενον ὀρώμεν καὶ τῇ ἐρωμένη καταρώμενον ὥς τῆς ἀφορμῆς τῶν κακῶν ἐκεῖθεν ἡκούσης.

Quanto à ira de Aquiles, que é o tema da *Iliada*, não há ninguém que dela não seja conhecedor; a ela vemos Aquiles subjugado e amaldiçoando a sua amada por o início dos seus males ter provindo daí

Uma nota final para algo que certamente já captou atenção: os termos para *ira* ou *fúria* são diferentes, em Libânio ὀργή, em Homero μῆνις.

Synkrisis

Lembra Gibson (2008) que o exercício da comparação segue naturalmente o do encómio e da censura, por revestir a forma de um duplo encómio, dupla censura ou uma combinação de ambos (Aftónio, X 1.5-7 Patillon, 2008; Nicolau, Felten, 1913, p. 59). Esta relação próxima entre os dois exercícios é tal que se pode elaborar uma comparação sobre os mesmos assuntos do encómio e da censura: Élio Téon (Patillon, 1997, 112, 113–114, pp. 78-79); Ps.-Herm. VIII 1,5-8; Aftónio

²⁵ Medeia, Procne, os Tebanos, ao recusarem sepultura aos Argivos caídos na Cadmeia (cf. Narracão 10 sobre Adrasteia; veja-se Êsquilo, *Sete contra Tebas*, 1011-1047), Tideu, Cambises, Atenas e Alexandre.

X 2 (Patillon, 2008). Como observa ainda Gibson, partilham os mesmos tópicos de argumentação e pela mesma ordem (Ps.-Herm. Patillon, 2008, VIII 2-4; Nicolau, 61-62; Aftónio X 2 (Patillon, 2008).

Élio Téon (Patillon, 1997, 112.30-113.2 p. 78) aconselha que não haja grande diferença entre os elementos a comparar, dando o exemplo de Aquiles e Tersites: é ridículo questionar qual dos dois é mais corajoso. Com efeito, como observa Patillon (1997, p. 174, nota 387, citando *Il.* 2.258-249 e 265-269), Tersites era conhecido pela sua abjeção e fraqueza. Já Nicolau de Mira (Felten, 1913, p. 60) entende que os objectos de comparação podem ser iguais ou um maior do que o outro. Libânio, porém, diverge, como nota Gibson (2008 p. 321). Aftónio concebe a comparação como uma oposição que faz pender o “mais” para o lado do comparado (*συνάγων τῷ παραβαλλομένῳ τὸ μείζον*), no bem ou no mal (Patillon, 2008, p. 238 nota 207). A definição estaria desconforme ao tratamento igual entre comparado e comparante, como no exemplo de exercício que propõe, precisamente, entre Aquiles e o seu óbvio émulo dárdano, Heitor (Patillon, 2008, X 4-8). A qualidade a comparar é a bravura guerreira (exórdio X 4.1-4: Ἀρετὴν ἀρετῇ συγκρίναι ζητῶν ἀντεξετάζω τὸν Πηλέως πρὸς Ἑκτορα. Não obstante, como interpreta Patillon (2008, p. 142 nota 214), no exórdio e na peroração, a argumentação parece denotar um preconceito favorável ao comparante, Aquiles, a despeito de o retor escrever que são comparáveis em igualdade. Tal preconceito seria notório em formulações como “Heitor não é inferior a Aquiles” (X 5.5-6 τοσοῦτον Ἑκτωρ Ἀχιλλέως οὐκ ἀπολείπεται), “Heitor é comparável a Aquiles (X 7.13-14 Ἑκτωρ Ἀχιλλεῖ παραπλήσιος. O exercício aftoniano é exemplar, ao passar a argumentação pelos vários tópicos clássicos: naturalidade, ancestralidade remota (ambos descendentes de Zeus, por vidas diversas) e mais próxima (os pais), a educação, os feitos, a morte (por obra de deuses). Comenta Aftónio (X 7.10-14) que os heróis, devendo a sua génese a deuses e igualmente a deuses a morte devendo, são comparáveis.

Já Libânio admite claramente a desigualdade dos objectos de comparação. O filho de Tétis é tema de comparação em dois discursos: Comparação 1 Aquiles e Diomedes; Comparação 2 Aquiles e Ájax. Nos proémios de ambos, o retor enuncia com clareza que a comparação será sobre a coragem dos heróis e que Aquiles não pede meças aos seus émulos. Na Comp. 1.1 lê-se:

Οὐ τὸ τῶν πολλῶν πείσομαι πάθος οὐδ’ ἡγήσομαι τὸν Ἀχιλλέα βελτίω τοῦ Διομήδους, ἀλλὰ τοῦναντίον ἐκείνον Ἀχιλλέως, εἰ καὶ μὴ διὰ πάντων, ἀλλ’ ἐν γε τοῖς πλείοσιν.

Não sofrerei o que muitos sofreram, nem reputarei Aquiles melhor do que Diomedes, antes pelo contrário, afirmo que este é melhor do que Aquiles, se não em tudo, pelo menos na maioria das coisas.

Na Comp. 2.1, entre Aquiles e Ájax, escreve:

Ἀλλ’ εἰ καὶ παράδοξον ἐνίοις φανεῖται τὸ πανταχοῦ δεύτερον παρ’ ἐμοὶ κεκρίσθαι τὸν Ἀχιλλέα τῆς Αἴαντος ἀρετῆς, ὅμως οὐκ ὀκνήσω δεῖξαι τοῦθ’ οὕτως ἔχον πρὸ τῆς φήμης τὴν ἀλήθειαν ποιούμενος.

Mas, mesmo que a alguns pareça paradoxal o facto de a meu ver em tudo Aquiles figurar atrás de Ájax em coragem, no entanto não hesitarei em mostrar que assim é, reputando que a verdade é mais importante do que a fama.

Por limites de espaço, centremos a análise tão-somente na Comp. 1. Assim, depois de no proêmio propor a tese da superioridade de Diomedes, passa à comparação propriamente dita, tópico a tópico. Principia pelo da ascendência. Ambos são de cepa divina: se a de Aquiles remonta a Zeus, Diomedes descende igualmente de um deus (2). Libânio não esclarece explicitamente: esse deus é Ares, pelo avô Eneu, observa Gibson em nota (2008, p. 323, nota 3)²⁶. No parágrafo 3, assume como dado adquirido a igualdade da educação – porquanto ambos, explica Gibson, 2008, p. 323, nota 4, terão sido alunos do centauro Quíron (como de resto todos os heróis cf. Enc. 1.4 e 2.3: οὗτος γὰρ ὁ Κένταυρος εἰς πάντας μὲν ἥρωας ἀπέθετο τὰ παιδεύματα²⁷). E propõe-se julgar os dois homens com base nas gestas de cada um. Em Comp. 1.4, refere o orador, quando a Guerra de Tróia convocava à participação os melhores homens, Aquiles, embora se vangloriasse de ter prazer nas armas e na glória de seu pai, foge para os aposentos das raparigas, preferindo ser visto como uma delas a entrar na peleja²⁸. Face à mesma circunstância, a atitude de Diomedes não podia ser mais contrastante (5):

Διομήδης δὲ οὐ μόνον αὐτὸς ὑπήκουε τῷ καιρῷ, ἀλλὰ καὶ τοὺς ἀργῶς διακειμένους ἐκίνει καὶ πρῶτον τοῦτον αὐτὸν παρὰ τοῦ Χείρωνος ἐπὶ τὰς παρθένους δραμόντα. πῶς οὖν τοῦ πρὸς τὸν πόλεμον ἔλκοντος ὁ τοῦτο πάσχων ἀνδρειότερος ἂν εἴη;

Mas Diomedes, não somente respondeu ele próprio à circunstância, como também despertou para a acção aqueles que se haviam dado à preguiça, o primeiro dos quais aquele mesmo que fugira de Quíron para o meio das raparigas. Pois, como poderia aquele que isto sofre ser mais varonil do que aquele que o arrasta para a guerra?

Já na guerra, tomado o inimigo de terror, a glória dos feitos de Aquiles aumentou para Diomedes, por ter sido este o responsável da ida de Aquiles para a guerra (6). De seguida, lembra-se a loucura de Aquiles, quando se levantou na assembleia e se insurgiu contra Agamémnon, ameaçando-o com a espada desembainhada, pelo amor de uma cativa (7). Entretanto, Diomedes não se deixou levar pelo vil prazer nem pela ira imoderada, mas deu-se realmente à luta. Libânio lembra a este propósito que o herói chegou a ferir Ares e Afrodite (*Il.* 5.330–340, 846–859). No parágrafo 9, coloca uma primeira questão – a questão central, dir-se-ia: em que medida pode ser considerado melhor do que Diomedes. A resposta é dada por uma série de três perguntas retóricas, nas quais expõe as atitudes antitéticas de um e de outro: a ociosidade de um face à prontidão do outro; a cedência à ira de um face à diligência do outro em perseguir o inimigo; ou que um cantava e tocava a lira, enquanto o outro provocava lágrimas no inimigo. Os feitos de Diomedes (10) são mais dignos de menção pelas adversas circunstâncias em que os cometeu, quando os deuses mudaram de partido a favor dos Troianos. Aduz

²⁶ Cf. Antonino Liberal, *Metamorfoses*, 2.1. e o Enc. 1 de Libânio a Diomedes.

²⁷ Cf. Xenofonte, *Cinegético* (*Tratado da caça*) 1.2. Ilustre, aliás, segundo a fonte de Xenofonte, terá sido o escol de alunos de Quíron. Além de Diomedes e Aquiles, Céfalos, Asclépio, Milânion, Messtor, Anfiarau, Peleu, Télamon, Meléagro, Teseu, Menesteu, Ulisses, Castor, Polideuces, Macáon, Podalírio, Antíloco, Eneias.

²⁸ A fonte deste episódio é Apolodoro, *Biblioteca*, 3.13.6; 3.13.6. Cf. também Enc. 3.2 sobre Aquiles.

Libânio a razão de que não é em tempos de sucesso, mas nos maus momentos, que se vêem os homens capazes de se medirem contra os outros e deles se distinguirem (ἐν δὲ ταύταις τοῖς τῶν ἄλλων διαφέροντας ἀντέχοντας). Por isso (11), tinha Diomedes a autoridade de repreender os embaixadores enviados a Aquiles por Agamémnon – cujo nome não é mencionado por Libânio, mas que o leitor conhecedor facilmente deduz tratar-se do comandante-em-chefe dos Aqueus, cf. *Il.* 9.969-700 – pelo insucesso da sua missão. Diomedes ainda restaurou o ânimo dos Gregos, causando devastação entre os inimigos (*Il.* 10.405-497). Os próprios Troianos são os melhores juizes do valor dos dois homens²⁹: οὐδ’ Ἀχιλλέα ποτὲ οὕτως ἐδείσαμεν (“Nunca tememos tanto Aquiles”, citação com alguma liberdade de *Il.* 6.99 οὐδ’ Ἀχιλλῆα ποθ’ ὥδέ γ’ ἐδείδιμεν). O verdadeiro perigo é representado pelo Tidida, não pelo Pelida (12).

De seguida, aborda-se o duelo mortal entre Aquiles e Heitor (13). A gesta, efectivamente, é de quem o cometeu, mas a glória deve ser de quem proporcionou a este os meios para a vitória (εἴ τις προσθεῖη τῆς νίκης τὸν τρόπον, ἐτέρου μὲν φανέται τὸ ἔργον, ἐτέρου δὲ ἡ δόξα.). Libânio desvaloriza o feito de Aquiles, pois já antes Ájax lançara por terra o herói troiano em combate singular (*Iliada* 7.268-272; 14.409-420)³⁰, o próprio Diomedes, acrescenta, teria sido capaz de o fazer, se lhe tivesse calhado em sorte o duelo com o Troiano, quando os Aqueus lançaram sortes e oraram aos deuses para que lhes aproovesse designá-lo para essa missão (*Il.* 7.175-180). Com efeito, na oração dirigida a Zeus, o preferido era Ájax, ou alternativamente Diomedes, o filho de Tideu, ou Menelau. Aquiles não é sequer mencionado. Foi na sequência desta eleição que se deu a peleja entre Ájax e Heitor.

De seguida, o retor evoca contra Aquiles o episódio da sua pulsão sexual por Políxena (14), recordado também na Censura 1.23, com a consequente traição aos seus. Diomedes não se entregou a tais desejos, antes guardou até ao fim a sua benévola disposição (μέχρι τοῦ τέλους τηρῶν τὴν τάξιν τῆς εὐνοίας), prosseguindo o combate, já no interior de Tróia. E desproveu a cidade do seu único meio de defesa³¹. Se toda a guerra se constituísse para o saque da cidade, graças à coragem de Diomedes, não serão pequenos os feitos de armas dos outros em comparação aos deste (15)?

O último *topos* é o da morte (16). Nem nos momentos derradeiros a desigualdade entre estes homens haveria de ser significativa. Aquiles sucumbiu a uma flecha desferida pelo maior dos cobardes, Páris³², uma morte que é a antítese do ideal heróico. Diomedes, por seu turno, cercou Tróia, com glória navegou de

²⁹ As palavras são de discurso de Heleno, filho de Príamo.

³⁰ Cf. ainda Censura 2.13 e Comparação 2.11, entre Ájax e Aquiles.

³¹ Cf. Apolodoro, *Epit.* 5.3; Ovídio, *Metam.* 12.598-611; Encómio 3.22; Censura 1.13 e Comparação 2.13.

³² Cf. Apolodoro, *Epit.* 5.3; Ovídio, *Metam.* 12.598-611; Enc. 3.22; Cens. 1.23; Comp. 2.13.

regresso a casa e permaneceu activo, fundando uma cidade³³ e desfrutando da imortalidade que seu pai por pouco não obteve.

Conclusão

Para os exercícios de declamação de escola recorria-se com frequência a temas fornecidos por narrativas míticas e os heróis. Aquiles foi um deles. Do rei dos Mirmidões perduram memórias e imagens ambivalentes. O Pelida, por assim dizer, é um oximoro humano. Pode aplicar-se-lhe a frase de Fernando Pessoa, um “drama em gente”, no sentido em que na complexidade da sua personalidade se intrincam paixões inconstantes, desmedidas e conflitantes, da intrepidez à cobardia, entremeadas de ira e da pulsão de uma exacerbada libido.

Cabia a cada mestre e estudante de retórica tomar como matéria-prima para discurso aquela que reputasse mais conveniente ao propósito da sua tese, quer fosse para o elogiar ou o criticar. Libânio, como mestre de Sofística, ensinava os seus discípulos a argumentar em ambos os sentidos, ora no do enaltecimento, ora no da invectiva. Nos discursos de comparação, testados por Libânio todos os tópicos de argumentação, Aquiles perde sempre em comparação com os seus émulo. Há elementos fundadores das críticas ao Pelida retomados da Censura 1, como o da tumultuosa assembleia dos Aqueus (Cens. 1:9) e da atracção por Políxena e suas trágicas consequências (Cens. 1:23).

Herói, modelo de ἀρετή, ou anti-herói, exemplo de ὕβρις, o “divino Aquiles” da fórmula homéricav é um homem, e um homem que se movia desequilibradamente no fio da navalha das paixões.

Referências bibliográficas

- Anderson, G. (1993). *The Second Sophistic: A Cultural Phenomenon in the Roman Empire*. London: Routledge.
- Chew, K., J. R. Morgan, S. M. Trzaskoma (eds.). 2018. *Literary Currents and Romantic Forms: Essays in Memory of Bryan Reardon* (Ancient Narrative Supplements 26). Groningen: Barkhuis & Groningen University Library.
- Clark, D. L. (1957). *Rhetoric in Graeco-Roman Education*. New York: Columbia University Press.
- Duarte, R. M. (2006). *Comentários ao tratado sobre os Estados de causade Hermógenes de Tarso por autor anónimo* (tese de Doutoramento, Aveiro: Universidade de Aveiro).
- Fernández Delgado, J. A., F. Pordomingo Pardo, A. Stramaglia (eds.). (2007). *Escuela y literatura en Grecia antigua: actas del simposio internacional, Universidad de Salamanca, 17- 19 noviembre de 2004*. Cassino: Edizioni dell'Università degli studi di Cassino.
- Fournet, J.-L. (1992). Une éthopée de Caïn dans le Codex des Visions de la Fondation Bodmer. *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 92, 253-266.
- Gibson, C. A. (2008). *Libanius's Progymnasmata: Model Exercises in Greek Prose Composition and Rhetoric. Translated with an Introduction and Notes*. Atlanta, GA, EUA: Society of Biblical Literature.
- Halm, C. (1863). *Rhetores Latini Minores*. Leipzig : Teubner.

³³ Argiripa, na Apúlia (cf. Vergílio, *Aen.* 11.246, Sérvio, no seu comentário à poesia vergiliana A. 7.286 e *passim*). Ver ainda Ovídio *Metam.* 14.457-511.

- Jäkel, S. & A. Timonen (eds.) (2001). The Language of Silence, vol. I (*Annales Universitatis Turkuensis*, Ser. B, Tom. 208, Humaniora). Turku, Finlândia: Turun Yliopisto, 127-140.
- Júnior, M. A. (1989). Importância da cria na Cultura Helenística. *Euphrosyne*, 17, 31-62.
- Patillon, M. (1988). *La théorie du discours chez Hermogène le rhéteur. Essai sur la structure de la rhétorique ancienne*. Paris: Les Belles Lettres.
- Patillon, M. (1997). *Aélius Théon, Progynasmata*. Paris: Les Belles Lettres.
- Patillon, M. (2008). *Corpus Rhetoricum I: Anonyme, Préambule à la rhétorique; Aphthonios, Progynasmata; Pseudo-Hermogène, Progynasmata*. Paris: Les Belles Lettres.
- Patillon, M. (2009). *Corpus rhetoricum II: Hermogène, Les états de cause*. Paris: Les Belles Lettres.
- Patillon, M. (2018). *Eustathe, Explication des États de cause d'Hermogène*. Paris: Les Belles Lettres.
- Patillon, M. (2019). *Sopatros, Commentaire sur l'Art d'Hermogène*. Texte établi et traduit. Paris: Les Belles Lettres.
- Pirovano, L. (2013). Quibus uerbis uti posset: alcune considerazioni su Prisciano e la tradizione progimnasmatica latina tardoantica. *Cahiers des études anciennes*, pp. 223-240.
- Pirovano, L. (2020). Emporius, or the Anatomy of an Author. In Chiron, P. et Sans, B. (eds.), *Les Progymnasmata de l'Antiquité à nos jours. Practicing the Progymnasmata, from Ancient Times to Present Days* (pp. 170-178). Paris, France: Rue d'Ulm.
- Reardon, B. (1971). *Courants Littéraires Grecs des II et III Siècles Après J.-C.* Paris, France: Les Belles Lettres.
- Schouler, B. (1984). *La tradition hellénique chez Libanius*. 2 vols. Collection d'études anciennes. Lille, France: Atelier national reproduction des thèses, Université de Lille III.
- Schouler, B. (2005). L'éthopée chez Libanios ou l'évasion esthétique. In Amato, E et Schamp, J. (eds.) *ῬΗΤΟΡΙΚΑ. La représentation de caractères entre fiction scolaire et réalité vivante à l'époque impériale et tardive* (pp. 79-92). Salerno: Helios.
- Ureña, J. y L. Miguélez-Cavero (eds.) (2017). *José Antonio Fernández Delgado y Francisca Pordomingo, La retórica escolar griega y su influencia literaria*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Van Mal-Maeder, D. (2020). Des Progymnasmata à la déclamation: entre hier et aujourd'hui. In Chiron, P. et Sans, B. (eds.), *Les Progymnasmata de l'Antiquité à nos jours. Practicing the Progymnasmata, from Ancient Times to Present Days* (pp. 118-131). Paris: Rue d'Ulm.
- Whitmarsh, T. (2005). *The Second Sophistic*. Oxford: Oxford University Press.

Resumo

Na retórica escolar helenística, e mais tardiamente nas épocas imperial romana e bizantina, têm lugar de relevo os *progymnasmata*. A primeira referência a um tal conjunto de exercícios retóricos é feita pelo autor da *Rhetorica ad Alexandrum* (séc. IV a.C.). Através deles, os aprendizes eram convocados a realizar exercícios de retórica, argumentação e composição literária sobre variados temas e personagens históricas gregas e míticas, como preparação para os discursos de grande fôlego que os futuros oradores haveriam de ser chamados a pronunciar. Entre essas personagens, figura a de Aquiles. À personagem estão associadas uma determinada reputação, glória, narrativas e um temperamento.

Nos mestres da progimnasmática, serviu de tema a três exercícios. Um deles, a *ethopoeia*, no qual se trabalhava a construção de um carácter com determinado perfil psicológico e emocional e se imaginavam as palavras que a personagem proferiria em determinadas circunstâncias e em diálogos com outras. A verosimilhança em concordância com a reputação da personagem era o critério do exercício bem feito. Veja-se a este respeito um escólio de Sópatro às questões inverosímeis nos seus comentários a *Estados de causa* de Hermógenes de Tarso. Tratando-se de um herói, presta-se ainda ao *enkomion* e ao *psógos*, encómio e censura. Censura, de facto, porque Aquiles e a sua ira foram também motivos para tal. Mais ainda, sendo embora o mais célebre herói das lendas, paradigma da bravura guerreira, aparece num papiro um texto em que é retratado como um covarde! Outro é o da *synkrisis*, em que se comparava uma personagem a outra sua émula (como Diomedes), no tocante ao nascimento, educação, virtudes, feitos e morte.

Conferiremos os passos dos tratados de *progymnasmata*: Élio Téon, Pseudo-Hermógenes, Aftónio, Nicolau de Mira e Libânio. Em Libânio, em contraste com os seus predecessores, houve a preocupação de fornecer uma larga colectânea de mini-discursos exemplares de cada exercício. O objectivo que nos propomos é refazer um retrato de Aquiles nestes discursos de escola.

Abstract

In Hellenistic scholastic rhetoric, and later in the Roman Imperial and Byzantine eras, *progymnasmata* have a prominent place. The first mention of an ensemble of exercises is by the author of *Rhetorica ad Alexandrum* (4th century B.C.). Through them, the apprentices were called upon to perform rhetorical exercises, argumentation and literary composition on various themes and Greek and mythical historical characters, as a preparation for the longer speeches that future orators would deliver. Achilles is one among these characters. To him a certain reputation, glory, narratives and a temperament are associated.

To the teachers of *progymnasmata*, Achilles' character was useful for three exercises. One of these *progymnasmata* was the *ethopoeia*, in which the character, with a given psychological and emotional profile was worked on and the words that this character would utter under given circumstances and in dialogues with others, were imagined. Plausibility in accordance with the character's reputation was the criterion of the well composed exercise. See in this regard a scholium to the unpalatable questions in his commentaries on Hermogenes of Tarsus' *On Issues* by Sopratus. Since it's about a hero, it serves as well to the *enkomion* and *psogos*, praise and invective. An invective, yes, because Achilles and his anger also motivated invective-speeches. What's more, although he is the most famous hero of the legends, a paradigm of bravery in war, in a papyrological text Achilles is portrayed as a coward! Another exercise is the *synkrisis*, in which a character was compared to another of his equals (such as Diomedes), regarding birth, education, virtues, deeds and death.

In this paper, passages from the treatises on *progymnasmata* by Aelius Theon, Pseudo-Hermogenes, Aphthonius, Nicolaus of Myra and Libanius will be examined. In Libanius, in contrast to his predecessors, there was a concern to provide a wide collection of micro-speeches, as paradigms for each exercise. Our goal in doing so is to retrace a portrait of Achilles in these school discourses.

